ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd, Cambridge, England

General

TATE GALLERY
MILLBANK

Box
BASLE,
KUNSTHALLE

1866 KANDINSKY 1944

TATE GALLERY
MILLBANK

WASSILY KANDINSKY

1866 - 1944

GESAMTAUSSTELLUNG

1963

KUNSTHALLE, BASEL

IN ZUSAMMENARBEIT MIT

THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

GEMEENTE MUSEUM, DEN HAAG

LEIHGEBERLISTE

Mr. und Mrs. Charles B. Benenson, New York
Mr. und Mrs. A. L. Chanin, New York
Richard L. Feigen, Chicago
Madame Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine
Pierre Peissi, Paris
Dr. und Mrs. Israel Rosen, Baltimore

The Art Institute of Chicago
Gemeente Museum, Den Haag
Russisches Museum, Leningrad
Städtisches Museum Moderner Westlicher Kunst, Moskau
Tretjakow-Galerie, Moskau
Städtische Galerie im Lenbachhaus, München
The Museum of Modern Art, New York
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Musée National d'Art Moderne, Paris
Pasadena Art Museum, Kalifornien
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam

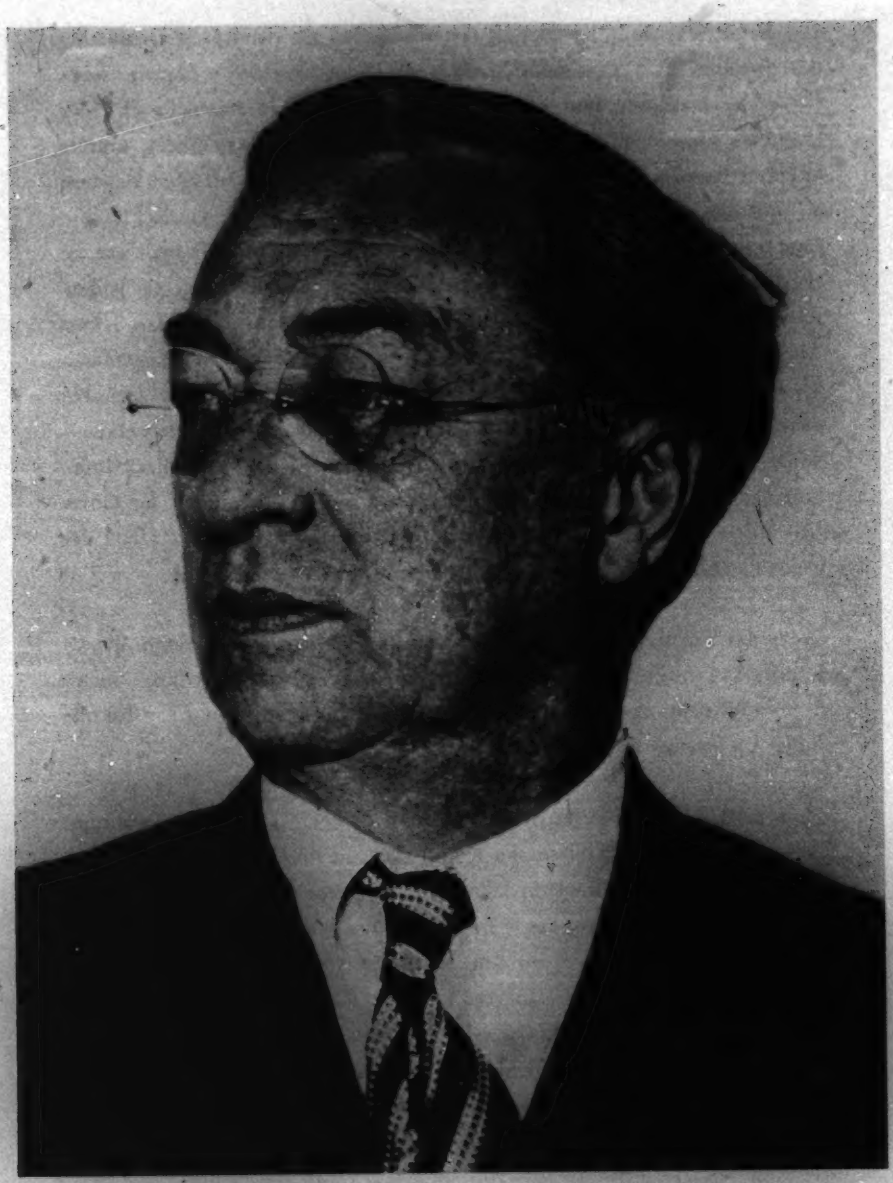
Richard Feigen Gallery, Chicago
Galerie Maeght, Paris

Der Name Wassily Kandinsky ist eng verbunden mit der frühen Geschichte der Solomon R. Guggenheim-Sammlung. Diese Geschichte begann lange bevor der berühmte Bau von Frank Lloyd Wright emporwuchs und des Gründers Museumstraum erfüllt wurde. Solomon R. Guggenheim wandte in den frühen Zwanzigerjahren seine Aufmerksamkeit von den alten Meistern ab und der modernen Kunst zu; Mitte der Dreissigerjahre entdeckte er – ganz für sich – die Kraft und Vitalität von Kandinskys Kunst. Damals war die Baroness Hilla Rebay, Direktorin des Museums, gerade dabei, als leidenschaftliche Fürsprecherin der neuen und revolutionären abstrakten Kunst Anhänger zuzuführen. Mit ihr zusammen erwarb Solomon R. Guggenheim über 100 Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen Kandinskys. Er schenkte diese einzigartige Kollektion – zusammen mit vielen andern Kunstwerken – der Stiftung, die 1937 gegründet wurde. 1939 brachte man die ganze Sammlung im Museum of Non-Objective Paintings unter, das damals für einige Zeit an der 24 East 54th Street beheimatet war. Dies war der Anfang der Guggenheim-Sammlung, die seither nie zu wachsen aufgehört hat.

Unter der Leitung von James Johnson Sweeney kamen die besten Werke Kandinskys vorübergehend im genannten Museum zur Ausstellung. Später bestimmte dann der Vorstand der Stiftung den endgültigen Platz für die Bilder im eigenen neuen Museum.

Thomas M. Messer, der jetzige Direktor des Museums, führt die Tradition, sich für Kandinsky zu interessieren und sich mit ihm zu beschäftigen, fort. Kurz nach seiner Berufung im Jahre 1961 plante er eine der umfassendsten Kandinsky-Ausstellungen, die je in Amerika zu sehen waren. Er dachte an zwei verwandte Ausstellungen, eine Wanderausstellung für Amerika selbst und eine weitere Schau, die in verschiedenen europäischen Museen gezeigt werden und ihren Anfang im Guggenheim-Museum nehmen sollte. Dank der Mitarbeit zahlreicher Persönlichkeiten Amerikas und des Auslands, die so ihren Einsatz für Kandinskys Kunst bewiesen, konnte diese Ausstellung verwirklicht werden. Wir sind ihnen für ihre Hilfe, welche allein erst die Ausstellung ermöglicht hat, zu ausserordentlichem Dank verpflichtet.

Harry F. Guggenheim, Präsident der Solomon R. Guggenheim Foundation.



1866 Am 4. Dezember in Moskau geboren

1869 Reise mit den Eltern ins Ausland; Besuch eines florentinischen Kindergartens

1871 Wegen der erschütterten Gesundheit des Vaters siedelt die Familie nach Odessa über
Musik- und Kunstunterricht. Besuch des Gymnasiums (9 Jahre)

1886 Beginn des juristischen Studiums

1889 Wissenschaftliche Reise in das Gouvernement Wologda im Auftrag der Gesellschaft für Naturwissenschaften und Anthropologie, die in der Folge seine Studie über Bauernrechte und -gebräuche publiziert und ihn als Mitglied aufnimmt
Besuch von Petersburg. Reise nach Paris

1892 Juristisches Schlussexamen. Heiratet seine Cousine Ania Chimiakin. Zweite Reise nach Paris

1893 Attaché der juristischen Fakultät

1895 Besucht Ausstellung der französischen Impressionisten in Moskau, beeindruckt durch Monets "Heuschober"

1896 Ruf an die Universität Dorpat abgelehnt
Uebersiedlung nach München und Beginn des Kunststudiums

1897 Schüler der Azbé-Schule (zwei Jahre). Begegnet Jawlensky und Werefkin

1900 Schüler von Stuck an der Münchner Akademie

1901 Gründet die Künstlergruppe "Phalanx"

1902 Unterrichtet an der "Phalanx"-Schule, lernt Gabriele Münter kennen. Beginn der Holz- und Farbholzschnitte

1903 Reisen nach Holland, Venedig, Odessa, Moskau

1904 Löst die "Phalanx" auf. Reisen nach Holland und Odessa. Dezember bis April 1905 in Tunis
Serie der Holzschnitte *Lieder ohne Worte*

1905 Reise nach Odessa. Stellt im Salon d'Automne und der Indépendants aus. Im Winter in Rapallo

1906 Juni bis 1. Juli 1907 in Sèvres bei Paris. Erhält einen Preis des Salon d'Automne. *Xylographies* (Holzschnitte)

1907 Reise in die Schweiz. Im Herbst und Winter in Berlin

1908 Rückkehr nach München

1909 Lebt in Murnau. Gründung der "Neuen Künstlervereinigung". Beginn der *Improvisationen*

1910 Begegnet Franz Marc. Schreibt *Ueber das Geistige in der Kunst*. Reisen nach Moskau, Petersburg und Odessa
Beginn der *Compositions*

1911 Lernt Klee, Arp und Macke kennen. Zusammen mit Franz Marc Gründung des "Blauen Reiter"
Erste "Blaue Reiter"-Ausstellung, Dezember in München. Scheidung von Ania Chimiakin

1912 *Ueber das Geistige in der Kunst* erscheint. Zweite "Blaue Reiter"-Ausstellung in München und Berlin. Nimmt an einer Ausstellung in Zürich teil. Reisen nach Odessa und Moskau

1913 Veröffentlicht *Rückblicke, Klänge, Blaue Reiter-Almanach, Gelber Klang*
Nimmt teil am "Ersten deutschen Herbstsalon", Sturm, Berlin

1914 Rückkehr nach Russland

1915 Dezember bis März 1916 in Stockholm

1916 Rückkehr nach Russland im Frühling

1917 Heiratet am 11. Februar Nina Andreewskaya

1918 Professur an den Staatlichen Kunstwerkstätten in Moskau

1919 Gründet das Museum für malerische Kultur, richtet 22 Provinzmuseen ein

1920 Professor an der Moskauer Universität

1921 Gründet die Akademie der Kunstwissenschaften, verlässt Russland am Ende des Jahres

1922 Wird als Professor ans Bauhaus in Weimar berufen

1925 Umzug des Bauhauses nach Dessau

1926 *Punkt, Linie zu Fläche* erscheint

1928 Wassily und Nina Kandinsky werden deutsche Staatsbürger

1929 Erste Gesamtausstellung in Paris, Galerie Zak

1933 Bauhaus durch die Nazi-Regierung geschlossen. Uebersiedlung nach Paris

1934 Bekanntschaft mit Délaunay, Miró und Magnelli

1937 Werke Kandinskys in den Museen von der Nazi-Regierung als "entartet" konfisziert

1939 Wird französischer Staatsbürger

1940 Hält sich nach der Flucht aus Paris zwei Monate in den Pyrenäen auf, kehrt dann nach Paris zurück, wo er in der Stille arbeitet

1944 Erkrankt im März, hört auf zu arbeiten und stirbt am 13. Dezember

Im Jahre 1966 werden wir den 100. Geburtstag Wassily Kandinskys feiern. Bei den meisten Künstlern von Bedeutung würden eine solche Begebenheit Urteile begleiten, welche den Anspruch auf eine gewisse Endgültigkeit erheben. Die Art ihrer Vollendung, der Einfluss ihrer Kunst auf spätere Generationen, kurz ihre Einschätzung ist in solchen Fällen eher Sache der Kunsthistoriker als der Künstler und Kunstkritiker. Kandinsky dagegen erscheint uns, fast zwanzig Jahre nach seinem Tode, in einem sehr aktuellen Sinn. Die Tore, die seine Kunst geöffnet hat, und die mit ihr verbundene Rationalisierung werden mit Eifer und Leidenschaft von allen diskutiert, die sich mit der Sprache der Bilder unserer Zeit beschäftigen. Allgemein anerkannt ist, dass Kandinsky von grösster Bedeutung war. Die Frage stellt sich nun, welcher Art diese Neuerungen waren und inwiefern seine Erfindungen die Qualität seiner Kunst bestimmten.

Dem obgenannten Problem nahe liegend, ist die Frage der Chronologie; diese Art der Betrachtung bestimmt uns bei der kritischen Beurteilung der zeitgenössischen Kunst, allen gegenteiligen Meinungen zum Trotz. Zu Beginn der Zwanzigerjahre dieses Jahrhunderts entwickelte Kandinsky Formen zu bildhaften Zeichen. Mit dieser Absicht stand er nicht allein; aber er war der erste oder einer der ersten, deren frühzeitige Erkenntnisse zur Abstraktion führten. In diesem Zusammenhang fragt man sich: wer schuf das erste Gemälde, das seinen Inhalt nur durch formale Mittel kundtat, ohne in der bis dahin üblichen Abhängigkeit zu gegenständlichen Formen zu stehen? Wenn – wie wir annehmen müssen – eine endgültige Antwort auf diese Frage nie ganz möglich sein wird, dürfen wir behaupten, dass Kandinsky sich durch die Autorität seiner Kunst an die Spitze einer neuen Art malerischen Denkens stellte?

Letztlich beschäftigen wir uns mit der Wirkung von Kandinskys Kunst auf die heutigen Künstler. Ist er – wie manche annehmen – die primäre Quelle der heutigen abstrakten Kunst, oder gibt es neue Ausgangspunkte innerhalb der ungegenständlichen Bewegung, welche die Maler von 1960 in eine ähnliche Stellung schöpferischer Unabhängigkeit versetzen, wie sie sich Kandinsky gegenüber seinen Vorgängern verschafft hat?

Heute, fast zwanzig Jahre nach Kandinskys Tod, sind sich Künstler, Kritiker und Kunsthistoriker – ein kompetenter Kreis also – nicht einig in der Beantwortung einer zentralen Streitfrage der zeitgenössischen Kunst. Diese Streitfrage betrifft die Fähigkeit der Formen selbst, von jeder Assoziation befreit, einen Inhalt zu vermitteln. Im Angesicht von Kandinskys Kunst kann sich jeder frei entscheiden. Wir können auch Schlüsse ziehen mit Bezug auf die Annehmbarkeit solcher Entscheidungen gegenüber der ungegenständlichen Kunst im allgemeinen. Die Antworten auf diese gewichtigen Tatsachen ergeben sich aber nicht auf spekulativem Wege, sondern eher in einer eingeschränkteren Form, wenn wir uns an Einzelbilder Kandinskys wenden, um sie zu befragen.

Eine Darbietung von Kandinskys Kunst, welche die Begrenzung früherer Ausstellungen überschreitet, muss die Werke der drei wichtigsten Sammlungen, die den grössten Teil von Kandinskys Erbe enthalten, vereinigen. Es sind dies die Sammlungen von Frau Nina Kandinsky, der Gabriele-Münter-Stiftung in der Städtischen Galerie in München und die des Solomon R. Guggenheim-Museums in New York. Aus diesen drei Sammlungen gelangen 350 Oelbilder, 125 Aquarelle, 50 Zeichnungen und Graphikblätter in zwei Darbietungsreihen zur Ausstellung. Diese Zusammenfassung ist nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ gewichtig, da jeder der genannten Besitzer einen bedeutenden Teil von Kandinskys wichtigsten Werken sein eigen nennt.

Als veranstaltendes Institut ist das Guggenheim-Museum in erster Linie Frau Kandinsky und der Städtischen Galerie München zu grossem Dank verpflichtet: sie haben unsere Einladung zur Mitarbeit angenommen und sich von einem gewichtigen Teil ihrer Sammlungen getrennt, damit das Gemeinschaftsunternehmen gelinge. Frau Kandinsky ging weit über diesen grossherzigen Entschluss hinaus und förderte das Ausstellungsvorhaben von Anbeginn an auf uneigennützigste Weise. Ganz besondern Dank sagen wir ihr für ihren Katalog-Beitrag, der uns einen Einblick in des Künstlers menschliche Werte gewährt. Der Dank für die äusserst wichtige Teilnahme der deutschen Leihgaben gebührt Herrn Dr. Hans Konrad Röthel; er unternahm als Direktor der Städtischen Galerie die nötigen Schritte, um die Beteiligung seines Museums zu erwirken. Wir sind Dr. Röthel auch für seinen Beitrag über Kandinskys deutsche Epoche verbunden; als Autor einer der vier Aufsätze erscheint er in unserm Katalog. Die weitern Helfer sind Herr Jean Cassou, Conservateur en chef du Musée National d'Art Moderne in Paris, und Herr Professor Kenneth C. Lindsay vom Harpur College, State University of New York. Alle diese Persönlichkeiten waren von Anfang an mit dem Ausstellungsprojekt vertraut; sie legten ihr Ansehen, ihre Anstrengungen und vor allem ihr in jahrelangen Forschungen erworbenes Wissen in das gemeinsame Ziel dieser Ausstellung. Besonders danken möchten wir Proffessor Lindsay, der uns erlaubte, das bis heute unveröffentlichte Resultat seiner wissenschaftlichen Arbeit im Katalog zu verwerten. Aufrichtig danken wir auch Herrn Professor Will Grohmann für eine konzentrierte Zu-

sammenfassung über das Werk des Künstlers; seine Kandinsky-Monographie ist die jüngste und ausführlichste.

Nur noch eine Sammlung reicht in Qualität und Quantität an die oben erwähnten Bestände heran, und bis vor kurzem war ihre Teilnahme an dieser aussergewöhnlichen Würdigung Kandinskys sehr in Frage gestellt. Wir meinen damit die Mitarbeit der grossen Museen der Sowjetunion, das Russische Museum in Leningrad, die Tretjakow-Galerie in Moskau und das Städtische Museum Moderner Westlicher Kunst in Moskau, welchen der Künstler bei seinem Russlandaufenthalt in den Jahren nach der Revolution (1917–1921) eine Reihe von Werken gestiftet hatte. Nach längeren Verhandlungen – von Frau Kandinsky vor mehr als einem Jahr in Moskau begonnen und seither auf verschiedenen Ebenen weitergeführt – wurden uns sieben Hauptwerke zugesagt und pünktlich übersandt. Sie datieren alle aus der entscheidenen Periode zwischen 1909 und 1913, in welcher Kandinskys Werk die grosse Wandlung von der Gegenständlichkeit zur Abstraktion erfuhr.

Im Namen aller beteiligten Institute: Musée National d'Art Moderne, Paris, Gemeente Museum, Den Haag, und Kunsthalle Basel, ist das Solomon R. Guggenheim-Museum den sowjetischen Behörden zu ausserordentlichem Dank verpflichtet, weil sie zum ersten Mal einer Leihgabe an die ausstellenden Institute zugestimmt haben.

Das Ausstellungsprojekt wurde ferner durch Rat und Tat unterstützt von den Direktoren und Angestellten der mitwirkenden Museen in Amerika und im Ausland. Es sind dies die Herren Jean Cassou und Bernard Dorival, Conservateur en chef und Conservateur du Musée National d'Art Moderne, Paris, Dr. L. J. F. Wijsenbeek, Direktor des Gemeente Museum, Den Haag, Arnold Rüdlinger, Konservator der Kunsthalle Basel. In Amerika halfen uns in sehr schätzenswerter Weise Herr Thomas W. Leavitt, Direktor des Pasadena Art Museum, und die Direktoren der übrigen amerikanischen Museen, welche die Ausstellung auf ihrer Tournee beherbergen.

Für die Zusammenstellung der Bibliographie waren wir angewiesen auf Herrn Bernard Karpel, Bibliothekar des Museum of Modern Art in New York, und Herrn Dr. Will Grohmann, dessen Monographie uns neben Kandinskys eigenen Schriften den Ausgangspunkt für alle weiteren Untersuchungen bedeutete. Die Liste der wissenschaftlichen Ratgeber wäre unvollständig ohne die Nennung von Herrn Dr. Peter Selz, Curator of Exhibitions am Museum of Modern Art in New York.

Allen privaten und öffentlichen Leihgebern, die an anderm Ort aufgeführt sind, sei ebenfalls herzlich gedankt; sie haben sich freundlicherweise von ihrem Besitz getrennt, damit die Besucher der zwei Ausstellungen im In- und Ausland sich an ihm erfreuen können. Viele dieser Leihgeber haben sich zuvor gewissenhaft über die Geschichte ihrer Bilder erkundigt und dann den informativen Wert des Kataloges und unsere Dokumentation bereichert. Aufrichtiger Dank gebührt Herrn und Frau Robert S. Benjamin, Great Neck, New York, Herrn und Frau David E. Bright, Beverly Hills, Herrn und Frau A. L. Chanin, New York, Herrn und Frau Paul M. Hirschland, Great Neck, New York, Herrn und Frau Dr. Hans J. Kleinschmidt, New York, Herrn Aimé Maeght, Paris, Herrn und Frau M. Rothschild, Kitchawan, New York, und Herrn Richard S. Zeisler, New York, für besondere Beiträge zum Katalog.

Eine Ausstellung von solchem Umfang – die gleichzeitige Organisation einer nationalen und internationalen Ausstellung, beide separat dokumentiert – verlangt selbstverständlich die äusserste Anstrengung einer jeden Abteilung eines Museums. Neben dem Dank an alle Mitarbeiter möchte ich folgenden Mitgliedern des "curatorial department" für ihre wertvolle Hilfe danken: Frau Dr. Louise Svendsen, Associate Curator, Herrn Daniel Robbins, Assistant Curator, und den Research Fellows Susi Bloch, Carol Fuerstein und Maurice Tuchman.

Die genannte ausserordentliche Teilnahme bezeugt, dass die Gegenwart einer richtigen Einschätzung Kandinskys günstig gestimmt ist. Die Ausstellung ist als Phänomen eines Prozesses zu werten, der dazu auffordert die Stellung, den Einfluss und den Beitrag Kandinskys neu zu überdenken.

Thomas M. Messer, Direktor, The Solomon R. Guggenheim Museum

Die Kommission des Basler Kunstvereins schätzt sich glücklich, dass sie die von Herrn Thomas M. Messer, dem Direktor des Solomon R. Guggenheim-Museums organisierte Ausstellung übernehmen darf. Die gegenwärtige Retrospektive unterscheidet sich von der 1955 in der Kunsthalle Bern gezeigten Ausstellung und von andern europäischen Veranstaltungen dadurch, dass rund ein Viertel der berühmten Kandinsky-Sammlung des Guggenheim-Museums entnommen ist, und dass sie vor allem aus der frühen Zeit bedeutende Werke aufweist, die erst vor wenigen Jahren in die Städtische Galerie München gelangt sind. Die Kommission ist allen Leihgebern und im besondern Herrn Dir. Thomas M. Messer und Frau Nina Kandinsky zu herzlichem Dank verpflichtet.

Arnold Rüdlinger, Konservator der Kunsthalle Basel

"...Natürlich würde ich lieber allein ausstellen – der Vergleich mit anderen abstrakten Künstlern kann für mich nicht ungünstig sein, er zersplittert aber das Konzentrieren bloß auf meine Arbeit, und das Publikum kann leicht in das äußere ausrutschen.... Ich weiß, der abstrakten Kunst gehört die Zukunft, und es ist mir schmerzlich, wenn die anderen Abstrakten sich so viel und oft ausschließlich mit den Formfragen begnügen. Auch aus diesem Grunde möchte ich überall eine möglichst umfangreiche Ausstellung haben: die Quantität verhilft der inneren Empfindung. Es muß endlich verstanden werden, daß die Form für mich nur ein Mittel zum Zweck ist und daß ich mich mit der Form auch theoretisch so eingehend und viel abgebe, da ich in das INNERE der Form eindringen will und es auch vor anderen Menschen klar, sehr klar legen will. ..."

43

KANDINSKY IN RUSSLAND

KENNETH C. LINDSAY

Obwohl geborener Moskauer und tief geprägt durch das russisch-mystische Erbgut, verbrachte Kandinsky den Grossteil seines Lebens in fremden Ländern. Die Reiselust, erworben in seiner Kindheit bei kurzen Aufenthalten seiner Familie in Italien und Deutschland, blieb ihm unvermindert sein ganzes Leben lang erhalten. Sogar mit 70 Jahren träumte Kandinsky noch von einer Reise nach Amerika. In mehreren kritischen Momenten seiner Künstlerlaufbahn zwangen ihn widrige Umstände, in andere Länder zu gehen.

Mit Bezug auf das Entwurzeltsein war Kandinsky ein echtes Kind seines Jahrhunderts; denn seit der Zeit, wo Gauguin in Europa keine Bleibe hatte und in ferne Länder entfloh, wurde gerade der zivilisierte Mensch am allermeisten von der Idee des Emigrierens heimgesucht. Auf beispiellose Art drang der Geist der Bewegung und der Veränderung allmählich in alle Länder ein und überflutete jeden Lebensbereich: Heerscharen von Auswanderern überquerten den Ozean; moderne Gedanken änderten gewaltsam Sitten und du Glauben an die Ruhe des häuslichen Herdes, und die moderne Gesellschaft zerfiel auf beunruhigende Art. Beides, Kandinskys Leben und seine Kunst, spiegeln das moderne Gefühl der Flucht, der Rastlosigkeit und der Revolte wieder. So gesehen erscheint sein Lebenslauf eher typisch als ungewöhnlich.

Von 1896 bis 1900 war er Kunststudent in Deutschland und hielt sich dort auch zwischen 1900 und 1914 auf, um seine künstlerische Karriere zu festigen; trotzdem bereiste er in jener Zeit rastlos Holland, Frankreich, Tunesien, Italien und Russland. 1914 nötigte ihn der Krieg zur Rückkehr nach Moskau. Ende 1915 befand er sich während einiger Monate in Schweden. 1921 zwangen ihn die Umstände, nach Deutschland zurückzukehren, wo er sich 1928 einbürgerte. Endlich, 1933, als die Nazis das Bauhaus schlossen, zog er nach Frankreich, wurde Franzose und blieb dort bis zu seinem Tode im Jahre 1944. Während seines Lebens erfuhr Kandinsky beides, den innern Drang nach geistiger Ungebundenheit, der ihn die Emigration wählen liess, und den äussern Druck der politischen Ereignisse, welche ihn zum Auswandern zwangen. Nicht eines der drei Länder, deren Bürger er war, nahm ihn für sich in Anspruch; aus verschiedenen Gründen erwartete man dies von keinem.

Von offizieller Warte aus betrachtet, war Kandinsky also ein Künstler ohne Heimat. In einer Fussnote zur 1918er-Version seiner Autobiographie *Rückblicke* beharrte er auf dem Wunsch, "es möchten sich die vielen Schranken zwischen den Völkern senken und schliesslich ganz wegfallen". In gewisser Weise war der Internationalismus in seinem Leben die symbolische Erfüllung dieses Wunsches. Obwohl äusserlich ein Weltbürger, blieb Kandinsky in seinem Herzen Russe. Er wurde 1866 in Moskau geboren. Sein Vater, ein ziemlich vermöglicher Kaufmann, war kränklich und musste darum 1871 mit seiner Familie nach Odessa ziehen. Nach Absolvierung des dortigen Gymnasiums siedelte Wassily Kandinsky nach Moskau über, um Jurisprudenz und Nationalökonomie zu studieren. Obwohl unsere Informationen über diese Periode spärlich sind, beweisen die wenigen bekannten Tatsachen, dass sich Kandinsky beruflich nicht festgelegt hatte. Während seines Rechtsstudiums fand er Zeit, eine ethnologische Expedition in die Wologda-Provinzen (im Nordosten des europäischen Russlands) zu unternehmen, und nachdem er 1893 zum Universitätsdozenten ernannt worden war, leitete er nebenher eine Druckerei, die Farbreproduktionen herausgab. Kandinsky schien nicht geneigt, sich lebenslang der Jurisprudenz zu widmen. Als ihm 1896 eine Professur angeboten wurde, bekannte er sich endlich zu der schon lange bestehenden Neigung zur Malerei, indem er die Berufung ablehnte und Moskau verliess, um sich in München ganz dem Kunststudium zu widmen.

Der 30jährige Kandinsky liess – wie er später schrieb – hinter sich "alle seinem Wesen nicht entsprechende mühselige Fronarbeit". Schon vor 1896 hatte Kandinsky verschiedene Erfahrungen gemacht, die es ihm nun ermöglichten, seine künstlerische Denkweise zu formulieren. Zutiefst beeindruckt war er von der Kunst dreier Künstler des Westens: Rembrandt, Wagner und Monet. Die Entdeckung ihrer spezifischen Eigenheiten wurde ihm nicht in der Form einer ruhigen Erleuchtung eingegeben, sondern sie kam über ihn wie eine Art emotioneller Bekehrung. Obwohl er die russische Kunst gut kannte und Künstler wie Polenoff kopierte, öffnete ihm kein russischer Meister die Augen zu neuen Möglichkeiten, wie es Claude Monet tat. "Monets 'Heuschober' beeinflussten mich stark – schrieb er –, und tief in mir wurde ein schwacher Zweifel wach, ob der 'Gegenstand' ein wichtiges Element in der Malerei sei".

Erlebnisse in seinem eigenen Land halfen ihm, seine Ideen über den bildnerischen Raum in Worte zu fassen. Als er einmal Menschen im Qualm eines russischen Dampfbades beobachtete, fiel ihm die Abwesenheit einer präzisen Lokalisierung auf. Mit der "ungefähren" Position dieser Figuren erklärte er später die eigenartigen neuen und irrealen Raumebenen in seinen eigenen Bildern (z.B. Komposition VI). Das zweite Erlebnis widerfuhr ihm 1889 in einem wologdischen Bauernhaus. "Damals, als ich in diesen fernen, ungewöhnlichen Gegenden arbeitete, wurde mir zum ersten Mal ein gewisses Phänomen bewusst, eine wunderbare Vorstellung, die eine wichtige Rolle in meinem künftigen Werk spielen sollte. Dort lernte ich zum ersten Mal, nicht nur von aussen ein Bild zu betrachten, sondern in es 'hineinzudringen', darin umherzugehen und mich mit *seinem* Leben zu vermischen. Dies ereignete sich, als ich einen gewissen Raum betrat; ich erinnere mich noch gut daran, wie verzaubert ich auf der Schwelle stand und hineinschaute.... Als ich endlich die Türschwelle überschritt, war es mir, als dränge ich in ein Gemälde ein und würde ein Teil von ihm. Ein ähnliches Erlebnis hatte ich früher beim Besuch der Moskauer Kirchen...." Dieser Gedanke, in den Mittelpunkt der Bilder zu treten, fand in den Manifesten der italienischen Futuristen sein Echo.

Ein weiterer starker Einfluss rührte vom Studium des Bauernrechtes im nördlichen Russland her. Kandinsky behauptete, dass die primitive Form dieses Rechtes viel Gemeinsames mit seiner Haltung der Kunst gegenüber habe, und dass beide typisch russisch seien. Er führte als Beweis das Gefühl innerer Tauglichkeit, Exaktheit und letzter Präzision an, das völlige Fehlen absolutistischer und starrer Begriffe und die Verachtung unwandelbarer Formen.

Die Stadt Moskau übte den grössten aller russischen Einflüsse auf ihn aus. Ihm bedeutete seine Mutter – eine geborene Moskowiterin – die Inkarnation dieser grossartigen und verwunschenen Stadt. Sein Vater, aus Nertchinsk im östlichen Sibirien gebürtig, war in Moskau erzogen worden. Kandinsky hörte es gern, wenn sein Vater die Namen der grossen Kirchen ihrer Heimatstadt aussprach. Eines weitern ihm nahestehenden Mitgliedes seiner Familie, seiner Tante und Erzieherin, Elisabeth Tikheowa, gedachte er in der 1918er-Version der *Rückblicke*, indem er von ihr sagte, sie habe ihm die Augen zur Wertschätzung und zum Verständnis der "russischen Art" (damit meinte er natürlich Moskau) geöffnet.

Die emotionale Emphase, welche Kandinsky in seine Verbindung – über seine Familie – mit "Mütterchen Moskau" legte, verrät eine gewisse slawophile Veranlagung. (Ein Slawophile – im Gegensatz zu einem "Westler" [Zapadniki] – behauptet, dass die russische Natur einzigartig sei, sich selbst genüge und westliche Einflüsse auf ein Mindestmass beschränken müsse.) Es gibt in der Tat einige Beweise, dass Kandinsky eher der extremen Position des Eurasianismus huldigte d.h. dem Glauben, dass die wahre russische Wurzel im mongolischen Asien gründe. Er war zum Beispiel stolz auf seines Vaters sibirische Herkunft und prahlte mit einer seiner Urgrossmütter, die eine mongolische Prinzessin gewesen war.

Da beide, der Slawophilismus und der Eurasianismus, auf einer mystischen geographischen Determinierung fussen, ist man versucht, eine kritische Abhandlung, die sie bejaht, nicht für ganz voll zu nehmen. Wie dem auch sei, historische Wahrheit oder Unrichtigkeit fallen hier wenig ins Gewicht. An was ein Künstler glaubt und was seiner Seele Nahrung gibt, das ist die von ihm persönlich empfundene Wahrheit. Kandinsky fand im Familienkult eine wichtige Beziehung zu einer mystischen Vergangenheit. Dieser Glaube schenkte seiner künstlerischen Mission Kraft und Gültigkeit; und dies war auch gerechtfertigt, da er sich gegen seine eigene westliche Beeinflussung nie ausgesprochen hat.

Während der stürmischen "Blaue Reiter"-Periode, als die deutschen Kritiker und Künstler nationalistisch inspirierte Attacken gegen ihn richteten, und als er begann, sich unsicher zu fühlen wegen der

extremen Richtung, die seine Kunst nahm, da muss es ihm ein grosser Trost gewesen sein, seine russischen Wurzeln bewahren zu können und zu verkünden: "Dieses äussere und innere Moskau halte ich für den Urgrund meiner künstlerischen Ambitionen, es ist meine malerische Stimmgabel".

Sehr interessant es ist, die beiden Versionen der *Rückblicke* zu vergleichen. Die Ausgabe von 1918 enthält eine Anzahl unbedeutender Zusätze, wie die bereits erwähnten. Die meisten befassen sich mit russischen Dingen. Zum Beispiel lautete eine zusätzliche Fussnote so: "Das lange russische Wort '*proisvedenie*' für Schöpfung, das so anders als die kürzern Pendants in der englischen, französischen und deutschen Sprache tönt, drückt für mich die ganze Geschichte und das Geschehen der Schöpfung aus, weitschweifig, mysteriös, unendlich vielgestaltig und einen Schatten göttlicher Vorbestimmung vor sich herwerfend."

Noch einmal scheint es, dass Kandinsky seiner veränderten persönlichen Lage entgegentrat Zurückgekehrt zur russischen Erde und verheiratet mit einer Russin (1917), belebte sich von neuem sein Gefühl des In-der-Schuld-Stehens und der Treue gegenüber seinem Herkommen. Viele seiner kleineren Bilder, die er während des ersten Jahres nach der Rückkehr schuf, waren figurativ im Stile seiner frühesten Werke und hatten zum Inhalt russische Themen und Landschaften.

Kandinsky warf sich begeistert in den Aufbau der neuen sowjetischen Kunstwelt. Im Jahre 1918 nahm er eine Stelle in der Abteilung der Bildenden Künste an und lehrte an den Staatlichen Kunstwerkstätten. Im folgenden Jahr gründete er das "Museum für malerische Kultur". Als Mitglied des dreiköpfigen Rates des Kommissariates für Volksaufklärung (Abteilung Kunst) des russischen Staates half er bei der Einrichtung von 22 Provinzmuseen mit. Im Jahre 1920 wurde er Professor an der Universität Moskau, und ein Jahr später gründete er die "Akademie der Kunstwissenschaften".

Die westliche Welt war von Anfang an geneigt, vom sowjetischen Experiment das Schlechteste zu erwarten, vor allem auf dem Gebiet der Kultur. Als man aber nach und nach vom Osten informiert zu werden begann und ein völlig gegensätzliches Bild erhielt, waren die Europäer erstaunt, verwirrt und sogar in gewisser Hinsicht gedemütigt. Kandinsky schrieb den ersten öffentlichen Bericht in Form eines Briefes, datiert vom 22. Februar 1919. Dieses Schreiben wurde in einer deutschen Zeitung abgedruckt und trug den Titel "*Kunstfrühling in Russland*". Es gab ein lebhaftes Bild der Vitalität, mit der die Künste blühten und dem Volk nahegebracht werden sollten.

Wenn man den gespaltenen Zustand der sowjetrussischen Gesellschaft in den Jahren kurz nach der Revolution betrachtet, hält es schwer, Kandinskys Brief für bare Münze zu nehmen. Immerhin unterstützen die Zeugnisse anderer Quellen die Richtigkeit seiner Aussage. Während der explosiven Tage der Revolution selbst konnte Nikolai Berdjajew vor dem Moskauer Publikum einen Vortrag über "Die Krise in der Kunst" halten; Konstantin Umanskij nennt in einer Liste die Namen und Orte von 21 neuen Denkmälern, die auf den Strassen und Plätzen Moskaus bis Ende 1919 errichtet worden waren; eine eindrückliche Zahl von Schauspielen und Opern kam zur Aufführung, und es erschienen Monographien über Dürer, Beardsley, Chagall, Gontcharowa, Picasso und andere. Nach Kandinskys ausgezeichneten Plänen für das Studium am "Museum für malerische Kultur" zu schliessen, erkennen wir, dass es an Qualität in dieser Zeit des raschen Aufbaus nicht fehlte.

Abgesehen von den Schwierigkeiten des gewöhnlichen Alltags, schien die Sowjetunion jener Tage ein Paradies für Künstler zu sein. Sie waren geachtet; Gelder für verschiedene Unternehmungen wurden bereitgestellt und das Experimentieren gefördert; es gab also mehr als genug zu tun. Trotzdem verliess Kandinsky im Dezember 1921 Russland, um nach Deutschland zu gehen. Er ging mit offizieller Erlaubnis und hatte nicht die Absicht, zurückzukehren.

16

KANDINSKY IN DEUTSCHLAND

H. K. RÖTHEL

"Die Zwangsarbeit hinter mir, die Lustarbeit vor mir" – so hat Kandinsky "mit dem Gefühl einer Wiedergeburt" den Augenblick bezeichnet, als er, der 31jährige Doktor der Nationalökonomie, mit seiner jungen Frau im Jahre 1896 in München eintraf. Gespeist aus den verschiedensten Quellen, schwebte ihm bereits seit seiner Jugend die zunächst nicht definierbare, aber tief empfundene Vorstellung einer neuen Malerei vor. Zu Beginn des Jahres 1905 erzählte er Gabriele Münter auf einem Spaziergang in Tunis, "daß er bei seiner Liebhabermalerei in den Studentenjahren, auch wenn er es recht gemacht zu haben schien, schließlich doch unbefriedigt blieb. Ihn 'störten die Gegenstände'."[1])

Wenn man sich fragt, welche Kräfte am Werke waren, diese Vorstellung zu nähren, so wird man als Hauptagens auf das verweisen müssen, was Kandinsky den "inneren Klang" nannte. Dieser Begriff ist janusköpfig. Er bezieht sich einerseits auf den schöpferischen Zustand des Künstlers, auf jenes erregte Beben der Seele, jene "Vibration", die zur Mitteilung, zur Gestaltung "aus innerer Notwendigkeit" drängt. Der "innere Klang" ist aber ebenso im Hinblick auf das geschaffene Werk gedacht: In ihm sollen jene Elemente auf künstlerische Weise ins Bild gesetzt sein, derart daß sie die Kraft besitzen, jenen "inneren Klang" wiederum zu beschwören. Das Bild ist ein Medium seelisch-geistiger Kommunikation zwischen Schöpfer und Betrachter.

Abgesehen von individualpsychologischen Motiven, auf die hier nicht eingegangen werden kann, muß auf folgende Bereiche hingewiesen werden, aus denen Kandinsky – seinen eigenen Ausführungen zufolge – wichtige Impulse für sein Werden und Wollen empfing. Da war zunächst die Beschäftigung mit dem russischen Bauernrecht, an dem er "die freiheitliche Form" bewunderte, die – im Gegensatz zum römischen ius strictum – "nicht durch das Äußere, sondern ausschließlich durch das Innere bestimmt wird". (Das russische Bauernrecht urteilte "je nach dem Menschen".) Der Gedanke der Freiheit war es auch, der ihn bewegte, sich an der Schaffung einer "allstudentischen Organisation" zu beteiligen. Kandinsky war der Überzeugung, daß "jede Organisation... nur als Übergang zur Freiheit aufgefaßt werden solle". In der gleichen Richtung lag sein stets lebendiges Interesse an Künstlervereinigungen. In München gründete er 1901 die "Phalanx", 1908 die "Neue Künstlervereinigung München", 1911 die Redaktion des "Blauen Reiters". Auch seine organisatorische und akademische Tätigkeit im nachrevolutionären Rußland, schließlich seine elfjährige Mitarbeit am Bauhaus: stets war sein Ziel, innerhalb einer locker gefügten Gruppe dem Individuum die Möglichkeit zu persönlicher "Initiative" zu schaffen.

Im Bereich des Künstlerischen scheinen ihm seine Forschungsreisen ins Gouvernement Wologda eines der grundlegenden Erlebnisse vermittelt zu haben. Die dortigen "Wunderhäuser" mit ihrer Überfülle buntbemalter Möbel, ihren Volks- und Heiligenbildern lehrten ihn, sich "im Bilde zu bewegen". Später riefen die moskowitischen Kirchen, die bayerischen und Tiroler Kapellen das gleiche Gefühl in ihm hervor. Er empfand sich als Teil eines dynamisch bewegten Farbraumes, in dem seine Augen wandern konnten.

[1] Johannes Eichner, Kandinsky und Gabriele Münter, München (1958) Seite 56.

Kandinsky war kein Bildermacher. Das Kunstwerk war ihm von vornherein eine Offenbarung des Geistes, eines Geistigen, dessen Art und dessen Weise sich aus mehr als einem Quellbereich speiste – am wenigstens aus der künstlerischen Tradition. In den "Rückblicken" (1913) hat der fast 50jährige Meister, der sich nach Vollendung der ersten größeren abstrakten Kompositionen am Ziel seines Weges wußte, mit besonderem Nachdruck auf zwei erlebnismäßige Vorstufen seiner Malerei hingewiesen: Erstens auf die Begegnung mit einem der "Heuhaufen" von Monet, der auf der Impressionisten-Ausstellung des Jahres 1895 in Moskau ausgestellt war. Der Anblick des Bildes führte dazu, daß ihm "der Gegenstand als unvermeidliches Element des Bildes diskreditiert" erschien. Und zweitens war es das Hören von Wagners Lohengrin, das ihm ein nachhaltiges synästhetisches Erlebnis vermittelte: "Ich sah alle meine Farben, sie standen vor meinen Augen, wilde, fast tolle Linien zeichneten sich vor mir... Ganz klar wurde mir aber, daß die Kunst im allgemeinen viel machtvoller ist, als sie mir (bisher) vorkam, daß andererseits die Malerei ebensolche Kräfte, wie sie die Musik besitzt, entwickeln könne."

Freilich, als er nach München kam, mußte er allzu rasch die Begrenzungen seiner so stürmisch begrüßten Freiheit erfahren. Es galt, sich der sauren Arbeit nach dem Modell zu widmen, zuerst in der Schule von Anton Azbé, später bei Stuck an der Akademie. Kindheits- und Jugendträume waren nicht ohne weiteres zu verwirklichen. Seine geradezu sinnliche Liebe zu den Farben, die er als selbständige Wesen empfand, die jeden Augenblick bereit waren, "sich neuen Kombinationen bereitwillig zu beugen, sich untereinander zu mischen und unendliche Reihen von neuen Welten zu schaffen"; sein sensualistisches Verhältnis zum Akt des Malens, der ihm wie die Entjungferung der keuschen Leinwand vorkam, auch die Vorstellung, daß das Urmotiv seines künstlerischen Schaffens, jene abendliche Erscheinung der "weißsteinigen", "goldhäuptigen" Gestalt der "Mutter Moskau" sei: alles das, als Voraussetzung und Ziel, war zunächst verstellt durch "die Mauern vor der Kunst".

Die Reihe der Naturstudien, die in München und auf seinen Reisen mit Gabriele Münter in der Zeit von 1901–07 entstanden, sind mehr als nur Zeugnisse für die Schärfung des Blicks und die Übung der Hand. Mit "abstrakten" Augen gesehen, enthüllen sie dem Betrachter eine meisterliche Beherrschung der Mittel: Die Genauigkeit und Variationsbreite seiner Palette, die bereits weitgehend vom Gegenstand gelösten Formzusammenhänge, das Bewußtsein von der Funktion des einzelnen Pinselstrichs, der durch seine Länge, Dichte und Richtung zum integrierenden Bestandteil des Bildes wird. – Im Gegensatz zu den Naturstudien stehen die farbigen Holzschnitte und jene kleine Anzahl lyrischer Gemälde, in denen das Balladeske des Kandinskyschen Gefühlsraumes mit seinen Kuppeln, seinen Heiligen, seinen Rittern und Edelfräulein, seinen Schwertern und Pokalen in legendenhafter Stilisierung Gestalt gewonnen hat. Was in diesen "Poésies sans paroles" zum Teil unter dem Einfluß des Jugendstils entstand, ist für die Thematik der abstrakten Bilder von größter Bedeutung. Das Abendliche eines Sonnenuntergangs, das Bewegte einer Promenade, der Rhythmus eines Reiters, die Dynamik einer Troika, das Sprudelnde eines Springbrunnens, das Heitere eines Sommers, die Traurigkeit eines Abschieds, das alles geht später als übergegenständliche Stimmung – gebunden an ein neues Formvokabular – in die abstrakten Bilder ein.

Das Wunder der Wandlung vollzog sich in Murnau, nachdem Kandinsky sich einen Einblick in die allerorts in Bewegung geratene Situation der modernen Malerei verschafft hatte. Vielleicht haben Signac und Derain und der frühe Delaunay die Entwicklung befördert; von einer unmittelbaren Abhängigkeit kann nicht die Rede sein. Während man bei den frühen Naturstudien sagen konnte, daß die Form des Bildes aus der Natur herausgelesen sei, muß man jetzt sagen, daß die Bildform in die Natur hineinprojiziert ist. Die Forderungen der Bildgesetzlichkeit stehen höher als die Natur. In der Murnauer Epoche (1908–10) beginnen die Farben mit überwältigender Intensität und Reinheit zu klingen. In den figürlichen Gemälden (wie "Sonntag", "Berg", "Afrikanisches") wird das Gegenständliche von der reichen, manchmal geradezu schrillen Farbigkeit verdrängt, die zeichnerischen Elemente werden reduziert und schrumpfen zu eigenartigen Abbreviaturen zusammen, die nur noch von ferne an ein real Sichtbares erinnern. Klassisches Beispiel dafür ist die Entwicklung des Troika-Motivs. In dem Maße, wie sich die Form hieroglyphisiert, wird auch das Thema der Bilder mehr und

mehr verschlüsselt. Ein äußeres Zeichen für diesen Vorgang ist es, daß Gemälde, die ursprünglich noch gegenständliche Titel trugen, jetzt lediglich als "Impression" oder "Improvisation" bezeichnet werden. Der hier sich vollziehende Wandel ist nicht ohne ein gewisses Element des Religiösen erklärbar. In Murnau wurden noch bis in das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts Hinterglasbilder gemalt, volkstümliche Votivbilder, die sich durch Naivität der Darstellung, Klarheit der Farben und Einfachheit der Zeichnung auszeichnen. Man sammelte sie im Kreise des "Blauen Reiters", bildete einzelne Exemplare im "Almanach" ab. Kandinsky schuf eng verwandte Gebilde. Die Komposition 6 (Sintflut) aus dem Jahre 1913 beruht in der ersten Konzeption auf einem Hinterglasbild.

Viel bedeutender aber als die Rolle der Hinterglasbilder, die im besten Falle – sei es im Sinne einer Erinnerung an die Ikonen, sei es als äußerlicher Hinweis auf die religiöse Thematik – eine auslösende Wirkung gehabt haben können, war das Bemühen um die Bildwerdung des Religiösen im Sinne der "dritten Offenbarung", der Offenbarung des Geistes. Themen wie "Sintflut" und "Allerheiligen" zeugen dafür. Am deutlichsten erwiesen ist das religiöse Thema bisher bei der Improvisation "Klamm" mit dem dramatischen Einbruch der apokalyptischen Reiter in die ländliche Idylle. Im Vollzug der bildnerischen Realisierung dieser Ideen wurden die Proportionen der Einzelfigur verschoben, die natürliche Relation der Objekte untereinander aufgehoben, die Dreidimensionalität des Raumes unterdrückt, Formen verkürzt oder vergrößert, Gegenständliches in manchmal vexierbildhafter Weise versteckt. Dieser vielschichtige Prozeß, bei dessen Bildungsprinzip die Literatur (Maeterlinck) ebenso wie die Musik (Debussy) Pate gestanden haben, hat dazu geführt, daß Kandinskys Bilder wohl als ästhetische Ganzheiten überzeugten, daß sie aber in ihrer Totalität – als integrale Summe von Inhalt und Form – bis heute rätselhaft geblieben sind. "Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimes. Ist das nicht der Inhalt?" So seltsam es klingen mag: Kandinsky hat Gehalt *und* Gestalt seiner künstlerischen Ziele so, wie er sie in München verwirklichte, niemals deutlicher als in diesen kabbalistisch anmutenden Worten formuliert.

1922 wurde Kandinsky an das Bauhaus in Weimar berufen. In Rußland hatte er Nina von Andreewsky geheiratet. Für den Maler begann eine Zeit der Konsolidierung. Im rationalen Klima des Bauhauses, im Einklang mit dem ihm befreundeten Paul Klee, ging man an die Erforschung der formalen Grundlagen der Malerei. Die Untersuchungen in Kandinskys Schrift über "Punkt und Linie zu Fläche – Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente" (1926) zielten auf die Erarbeitung einer Grammatik des Bildnerischen. So wurde z.B. die Horizontale als knappste Form der unendlich kalten, die Vertikale als knappste Form der unendlich warmen Bewegungsmöglichkeiten definiert; die Grundfläche (des Bildes) wurde nach ihrer potentiellen Qualität (nach "oben" und "unten", "links" und "rechts") abgehorcht. Es waren Grundeinsichten kunstwissenschaftlichen Charakters, die bisher mehr von Künstlern als von Wissenschaftlern genützt worden sind. An der Linienbildung eines Blitzes, an den Formgesetzen flüssiger Kristalle, an der Morphologie der Pflanzen, an den Schwimmbewegungen der Geisseetierchen wurden Grundfragen der Form untersucht. Die Elemente der Baumeisterin Natur erschienen ihm den bildnerischen Elementen des Künstlers verwandt.

Auch in seiner Malerei empfand Kandinsky die "mitreissende, natürlich entstandene Notwendigkeit, zu Elementarem zurückzugreifen, und dieses Elementare nicht nur in dem Elementaren selbst zu suchen, sondern auch im Aufbau desselben." Aus den freien wellenförmigen Linien werden geometrisch Gebogene, werden schließlich Parallelen. Kreis, Dreieck und Quadrat gehören von jetzt ab zu den Hauptvokabeln seiner Malerei. "Die abstrakte Kunst schafft heute auch (wie die Natur) primäre oder mehr oder minder primäre Kunstorganismen." In diesen "kühlen" Bildern realisierte Kandinsky seinen Wunsch, "in eiskalter Hülse heiße Füllung" zu gestalten. Man hat häufig gesagt, daß Kandinskys Produktion der Bauhaus-Zeit – im Gegensatz zu den verwandten Dingen Paul Klees – sich in einer Art von geometrischem "Exercise" erschöpfe. Bei genauerer Beschäftigung mit dieser Bilderwelt aber ergibt sich, daß sie trotz der anscheinend weitgehend kontrollierbaren Summe ihrer Teile ein Mehr enthalten, daß sie trotz der Addition des bewußt Gewollten und Gekonnten in jene Sphäre des Geheimnisvollen vorstoßen, die das Kunstwerk ausmacht. Es sind Manifestationen eines Weisen, der trotz seiner Erkenntnisse ein Dichter blieb.

68

La dernière toile de Berlin s'intitule "Développement en brun". C'est une grande toile peinte en brun avec, au milieu, une ouverture en clair comme l'espoir, qui donne à ce tableau une force extra-ordinaire, en même temps qu'elle fait rêver de l'infini que notre vie limite de toutes parts.

 Christian Zervos "Notes sur Kandinsky à propos de la récente exposition à la Galerie des Cahiers d'Art", Cahiers d'Art, *5–8, 1934, pp. 149–157.*

L'arrivée du Nazisme met fin au Bauhaus, à son activité, à ses promesses. Le rôle qui y avait joué Kandinsky s'interrompt. Et plus généralement toute cette magnifique effervescence créatrice de l'Allemagne moderne à quoi le génie de Kandinsky avait participé de façon déterminante. Du *Blaue Reiter* au *Bauhaus* c'est toute une œuvre de civilisation qui s'effondre dans la plus tragique des catastrophes.

A la fin de l'année 1933 Kandinsky est à Paris. Il s'y était fait connaître par deux expositions, l'une à la galerie Zak en 1929, l'autre à la galerie de France en 1930. Néanmoins on n'y mesurait pas encore l'importance de son art, on ne le situait pas encore dans la production contemporaine. De son côté Kandinsky arrivait avec la discrète et tranquille confiance d'un artiste mûri, qui a connu les obstacles et les luttes, voit une frontière de plus se fermer à lui, et s'assure de trouver dans le beau paysage des bords de la Seine qu'il peut contempler des fenêtres de sa dernière demeure, à Neuilly, la sérénité qui convient à ses soixante-sept ans. Durant les six années qui le séparent de la mort, il demeurera attaché à la France, parcourra quelques-unes de ses provinces, Côte d'Azur, Normandie, Pyrénées, ne la quittera point lors de la nouvelle catastrophe, la défaite de 40. Un an avant, en 1939, il s'était fait naturaliser français.

La période française, ou, comme on dit aussi, la période parisienne de Kandinsky bénéficie de l'indépendance et du calme offerts par cet ultime séjour, et son épouse Nina, fidèle gardienne de l'atelier de Neuilly, rapporte souvent le plaisir qu'il trouvait à contempler le ciel et l'eau que leur y présentait chaque nouveau matin. On sait combien ce créateur de l'abstraction était sensible à la nature, bien que la nature n'apparaisse nullement dans son œuvre, sinon par des voies extraordinairement secrètes. De même ne saurait-on découvrir dans cette période nulle influence des recherches de la France d'alors. L'itinéraire créateur de Kandinsky est chose absolument personnelle, et les changements de sa manière ne répondent qu'à des mouvements intimes et autonomes de son génie. Il y a donc, à la fin de sa carrière, une période française et qui a ses caractères distincts; mais ceux-ci ne se déterminent qu'en regard des périodes précédentes et en fonction d'une évolution strictement personnelle. On a, pour cette période finale, parlé de synthèse. Le terme est quelque peu équivoque. Ce qu'il faut voir en elle, c'est l'expression d'un génie parvenu, certes, à la connaissance de tous ses moyens comme de tous ses motifs et de tous ses thèmes et les employant à une nouvelle élaboration, extrêmement riche et puissante, voire exubérante, et s'épanouissant dans une allègre liberté. On a parlé aussi de sagesse, et cette fois le terme est satisfaisant: il s'accorde avec les bienfaits et les accomplissements naturels de l'âge, et nous ne devons pas oublier que cet âge alors atteint par le grand artiste est celui d'un homme qui, en fait, a toujours aspiré à la sagesse et qui a réalisé son œuvre grâce à une attention constante à ses propres pouvoirs et à ses propres inspirations, grâce à une perpétuelle tension de la réflexion et de la lucidité au sein de la plus parfaite solitude.

Les derniers textes de Kandinsky, ceux qu'il a écrits et publiés durant cette période, témoignent de cet état; leurs réitérations et leurs approfondissements marquent la fidélité de Kandinsky à lui-même et la connaissance accrue et fortifiée qu'il garde de lui-même, des volontés essentielles de son inaliénable compagne: son âme. Il ne cesse d'y redire les principes et les soucis

qui étaient les siens depuis le temps où il avait écrit *Du Spirituel dans l'Art*. C'est toujours la même vérité ineffable, que seules les formes et les couleurs peuvent pleinement exprimer et dont le langage des mots ne peut que donner une approximation. Mais cette approximation est déjà pour nous quelque chose de très précieux. Elle nous aide à sentir qu'il s'agit là d'un domaine voisin de ceux de la mystique et de la musique. Kandinsky est un spirituel et un musicien. Plus exactement son âme, qui est la chose qui importe et dont il nous faut, dans nos explications, employer le nom, est celle d'un spirituel et d'un musicien. Et dans ces derniers écrits, merveilleusement émouvants et délectables, nous sentons la nature spécifique, infiniment rare, de la quête qu'elle a entreprise dès ses commencements et qui n'a cessé de se poursuivre à travers une œuvre de peintre – et de l'un des plus grands de tous les temps. Et il nous faut, sous le développement de cette œuvre, suivre le déroulement de cette quête, sous l'histoire de cette œuvre entendre l'histoire de cette quête, son récit, son conte. Car cela est un conte, le "pur conte pictural", *das rein malerische Märchen*.[1] Le terme germanique de *Märchen* nous impose ici tout l'infini de ses résonances mystérieuses, poétiques, romantiques.

La période parisienne de Kandinsky est d'une grande fécondité; elle comporte 144 peintures et un nombre également considérable d'aquarelles, de gouaches, de dessins. Après la période du professorat au *Bauhaus* où l'art du maître avait manifesté quelque tendance à se simplifier, à se "refroidir" dans une méditation spéculative et un retour aux principes fondamentaux, on a l'impression d'une puissance inventive qui se libère, se multiplie, s'abandonne aux caprices d'un souverain lyrisme. Les formes sont aussi dégéométrisées que dénaturalisées et nous ne leur voyons plus aucune référence à quoi que ce soit dont nous puissions avoir le souvenir. Elles nous semblent désormais absolument *étranges*. Encore en distinguons-nous quelques-unes qui nous évoquent le damier, l'échelle, la roue, la méduse. Ce sont donc des signes. Peut-être les autres formes, celles que nous ne saurions nommer, sont-elles aussi des signes. Mais des signes de quoi ? Des signes sans signification possible. Des hiéroglyphes, mais qui ne seront jamais déchiffrés. Plus exactement des hiéroglyphes qui n'ont pas à être déchiffrés, puisqu'ils sont sans chiffre. Connaissant les origines de Kandinsky, nous pouvons nous ingénier à rappeler certaines formes des arts de la Chine ou de ceux des Nomades. Et certes nous nous sommes persuadés de reconnaître en Kandinsky le génie le plus étranger qui ait jamais été à notre vocabulaire plastique occidental. Il est peut-être plus profondément vrai de voir en lui le génie le plus sensible qui ait jamais été à des réalités venues, tout simplement d'*ailleurs*. Le problème que pose tout art est celui de l'évaluation de sa distance d'avec sa source. Ici la distance n'est pas à établir entre une œuvre et une source géographiquement et historiquement déterminée, mais avec des sources spirituelles, donc indéterminables, des sources trop lointaines et trop profondes et comme fabuleuses ou seulement comparables à celles dont s'inspire un mystique ou un musicien. Leur nature est d'être secrètes, et il ne nous est pas possible de forcer ce secret.

Le vocabulaire de Kandinsky, tel qu'il apparaît dans cette suprême période, est donc d'une complète originalité. Et comme il est celui d'un robuste et pur artiste parvenu au comble de sa robustesse et de sa pureté, c'est un vocabulaire pullulant. Tous les termes, toutes les formes de ce vocabulaire animent la surface des toiles, laquelle, souvent, est vaste et s'étend en largeur. Leur disposition sur la toile ne saurait apparaître comme ce que nous appelons une construction ou une composition. Cette idée de construction ou de composition implique toujours un espace, et nous n'avons pas ici le sentiment d'un espace. Au reste, pour mieux nous dégager de ce sentiment, de cette conscience d'un espace, il arrive fréquemment à l'artiste de diviser sa toile en rectangles inégaux, comme autant de tableaux à l'intérieur d'un tableau, et qui pourtant s'accordent, s'harmonisent entre eux. Dans ces faux espaces, dans ces inconcevables milieux, qui ne sont ni l'air, ni le firmament, ni la mer, les étranges formes apparaissent, néanmoins, comme flottantes. Flottantes, dansantes. Une bizarre énergie les pourvoit d'une nécessité de légèreté et de virtuelle ascension. Mais, je le répète, sans que nous puissions définir le milieu dans lequel se manifeste cette faculté d'ascension. Si en notre langage affectif nous risquions de leur appliquer une épithète juste, nous dirions qu'elles sont joyeuses. Et sans nul

[1] "Toile vide" (Cahiers d'Art, no. 5, 1935). Repris dans *Essays über Kunst und Künstler*, Gerd Hatje, Stuttgart, 1955.

doute le sont-elles, et avec cette nuance de cocasse humour qu'on retrouve dans toute l'œuvre de Kandinsky et qui était propre à son âme singulière. Avec Kandinsky c'est toujours à l'âme qu'il faut revenir, puisque c'est de l'âme qu'il est parti. C'est un terme confus, mais le seul qui convienne, justement à cause de sa confusion, le seul qui exprime ce mystère intime qu'il a si intimement connu et pratiqué, et qui a nourri toutes ses expériences de créateur.

Au cours de ces expériences il est un élément avec lequel il n'a cessé d'avoir ses plus profonds et fructueux entretiens : la couleur. Dans ces dernières images elle est d'une fraîcheur et d'une vivacité particulièrement délicieuses. Les roses, les mauves, les jaunes, les verts, les bleus, toutes ces clartés atteignent ici à l'extrême de la subtilité, mais le noir aussi, qu'il soit un fond, un plan, qu'il soit un graphisme, – ce soudain coup de fouet qui a souvent déclanché la violence cachée de l'artiste. Les couleurs, les admirables couleurs, elles accentuent de leur magie cette fantastique foison d'arcs, de pointes, d'éventails, de crêtes, d'arabesques, de spirales qui se croisent ou se juxtaposent, de cercles et de carrés aussi, ces vieux amis familiers, ces rudiments de toute création, et de petits points, plus petits, plus minuscules les uns que les autres. Il arrive que tel de ces éléments, personnages d'une énigmatique féérie, soit lui-même minutieusement divisé par les couleurs devenues parures, bijoux, ornements. Il arrive aussi qu'il soit de tout son long engravé de purs dessins également ornementaux. Le décoratif surgit ici ; c'est sans doute un des composants du style de Kandinsky, et il est probable qu'on parlera encore à ce propos des origines asiatiques de ce style et qu'on évoquera l'orfèvrerie des steppes. J'y consens, mais en insistant pourtant sur la nécessité d'élargir l'exotisme du style de Kandinsky et son hétérogénéité à tout ce qui est de notre Occident, mais aussi de notre connaissance. L'asiatisme que, sur certains points, on lui reconnaît, marque sa différence. Mais somme toute, ces points sont peu importants et ne suffisent pas à expliquer la différence, toute la différence, l'énorme, abyssale différence. Or celle-ci ne tient pas, seulement, répétons-le, à une raison géographique, mais à une raison spirituelle et à la révélation que, lors de sa rupture avec le monde de la représentation, une âme de créateur a eue de son essentielle, personnelle, incomparable, inclassable originalité. Kandinsky nous est insolite et surprenant parce qu'il portait en lui le message de l'Asie, mais aussi parce qu'il portait en lui un message spirituel, celui d'une plus profonde patrie et parce qu'il s'est, de toute sa force exceptionnelle, acharné à introduire ce spirituel dans l'art, à faire exprimer ce spirituel par l'art, et par l'art le plus concret et matériel, la peinture, jusqu'alors, chez nous, réservée à une représentation plus ou moins transposée du réel.

Que par delà les figures de sa Moscou natale, de sa chère Russie, bulbes et icônes, il se soit rejeté vers de plus lointains ancêtres et, pour s'y confiner à son terme, vers les suggestions d'une primordiale et fascinante Asie, cela est sûr, et il y a là un retour à quoi on doit attribuer un certain piment des œuvres des dernières années. Mais plus essentiel que tout cela, il y a en celles-ci la suprême expression d'un génie qui n'a cessé de s'approfondir en lui-même et en son entreprise d'une création absolue. Entreprise d'ordre spirituel et qui a forcé l'art de peindre à de toutes nouvelles pratiques. Elle tombait à une heure où, en Occident, cet art de peindre prenait conscience d'un certain épuisement de ses traditions naturalistes et, grâce à la rencontre d'autres diverses recherches et expériences, se cherchait des voies nouvelles. Dans ces conditions l'entreprise de Kandinsky, sa quête, son aventure et toute la réalisation de son œuvre ont eu un effet capital et déterminant sur notre univers esthétique. Mais aussi tout cet éclatant phénomène peut être considéré en lui-même et comme la magnifique histoire d'un esprit unique, animé de la plus haute et inédite ambition, et qui a accompli celle-ci jusqu'à son terme, cette période parisienne qui n'est pas inégale aux précédentes et, bien mieux, la complète par un surcroît de richesse et de liberté.

Das große Kunstereignis des 20. Jahrhunderts ist in Deutschland "Der Blaue Reiter", München 1911/12. Und bezeichnenderweise ist dieser ebenso wenig eine nationale Angelegenheit gewesen wie der Kubismus in Paris. Hier wie dort waren Maler verschiedener Nationen am Werk, während es sich bei der Dresdner "Brücke" wie bei den Pariser "Fauves" ausschließlich um Deutsche, bezw. Franzosen handelte.

Die Gründer des "Blauen Reiter" und seine einzigen "Mitglieder" waren Wassily Kandinsky und Franz Marc; sie gaben den "Almanach Der Blaue Reiter" (1912) heraus und veranstalteten die beiden berühmten Ausstellungen, die erste bei Thannhauser im Arco-Palais (18. Dez. bis 1. Jan. 1912), die zweite (graphische) in der Bücherstube Hans Goltz (12. Febr. 1912 bis Anfang März). Sie waren die Träger der Ideen und der praktischen Arbeit, die Angreifer und auch die Angegriffenen, denn die von ihnen vertretene Kunst war der Anlaß zu einem Kunstskandal ohnegleichen, zugleich das Ende der offiziellen Münchner Malerei und der Anfang einer neuen Kunstepoche.

Franz Marc war damals als Maler noch wenig hervorgetreten, Kandinsky hatte sich bereits an vielen Ausstellungen des In- und Auslandes beteiligt, außer in Deutschland besonders in Frankreich und Rußland. Während seiner Ausbildungszeit in München (1896–1900) hatte er sich mit rein akademischen Aufgaben beschäftigen müssen wie Paul Klee auch, der im Jahre 1900 mit ihm zur Klasse Franz Stuck gehörte. Das Erlebnis, das Kandinsky von Monet in Moskau 1895 gehabt hatte, war völlig verdrängt und tauchte erst in der Murnauer Zeit wieder auf.

Kandinsky macht zwischen 1903 und 1908 viele Reisen, außer in die Heimat nach Venedig, Holland, Tunis, Rapallo, Paris (Sèvres), nach der Schweiz und Berlin. Er sucht die Auseinandersetzung mit der Kunst der westlichen Welt, denn was er in München sieht, ist zufällig und genügt ihm nicht. Die Ölfarbenstudien, die er von 1901 bis 1907 malt, sind spät- und nachimpressionistisch, aber mehr im Sinne der Deutschen als der Franzosen, man denkt bei einigen Bildern eher an die Anfänge der "Brücke"-Maler als an die der "Fauves". Die Arbeiten aus Rapallo (1906) und St. Cloud (1906/07) sind die reifsten und ein Höhepunkt vor Murnau.

Daneben entstehen in diesen Jahren ausgesprochen romantische Bilder, Szenen mit Damen im Biedermeier-Kostüm wie "Helle Luft" (1902) oder historisierende Darstellungen im mittelalterlichen Stil wie "Stelldichein" (1903) oder "Ankunft der Kaufleute" (1905), mit Temperafarben auf schwarzen Grund gemalt. Kandinsky nennt sie gelegentlich farbige Zeichnungen. Eine besondere Gruppe der historisierenden Bilder sind die in Sèvres entstandenen "Motifs russes" von 1906/07, "Troica", "Panik" und "Wolgalied". Es sind Bilder, in denen wie bei Strawinsky der Geist der russischen Märchen, Legenden und Volkslieder lebendig wird, mit Gestalten und Vorgängen, wie sie Kandinsky aus den Opern Glinkas und Rimsky-Korsakows kannte. Durch die angewandte Fleckentechnik nähern sich die Arbeiten gelegentlich einem Mosaik aus leuchtenden Steinen. Kandinsky liebte die romantischen Bilder mehr als die spätimpressionistischen.

Sehr russisch und manchmal folkloristisch sind die in den Jahren zwischen 1901 und 1908 entstandenen ca. 40 farbigen und schwarz-weißen Holzschnitte, deren thematischer Umkreis mit dem

der romantischen Bilder übereinstimmt. Kandinsky druckt sie selbst, viele sowohl schwarz-weiß als auch farbig. 1904 erscheint die graphische Mappe "Gedichte ohne Worte", 1906 eine zweite Mappe "Xylographies", deren Blätter sich eng mit den "Motifs russes" berühren. In den frühesten graphischen Blättern, z.B. im Plakat für die erste Ausstellung der von ihm gegründeten Künstlergruppe "Phalanx", spürt man den Einfluß des Jugendstils, dem sich um die Jahrhundertwende niemand entziehen konnte, und auch in Blättern wie "Nacht" (1903) wird sein Geist fühlbar. München war ja mit Künstlern wie O. Eckmann und mit Zeitschriften wie "Jugend" und "Simplizissimus" einer der Vororte des "style nouveau". Obrist und van de Velde kannte Kandinsky persönlich. Überraschend dagegen ist in Blättern wie "Sommer" (1903) die Verwandtschaft mit den Nabis, mit Bonnard und Vuillard, die Kandinsky damals nicht kannte.

Kandinsky wird ganz Kandinsky erst 1908, als er nach München zurückkehrt und seit 1909 in Murnau einen zweiten Wohnsitz hat, also abwechselnd in der Stadt arbeitet und auf dem Lande, und zwar vor dem Motiv. Die Jahre 1908 bis 1910 sind Übergangsjahre, in denen vorwiegend Landschaften entstehen, 1909 aber auch schon "Improvisationen" und 1910 erste "Kompositionen", Bilder also, die von innen heraus geschehen. Offensichtlich vollzieht sich 1908 in Kandinsky eine rasche Wandlung, von einem Tag zum anderen werden die Arbeiten freier, geistiger, von Gegenstand oder Thema unabhängiger. Der Auftrieb hält an, und die Leidenschaftlichkeit der Murnauer Bilder spricht für die tiefgreifende Erneuerung des Malers.

Man redet gemeinhin von "Fauvismus", aber diese Bilder sind weder fauvistisch noch expressionistisch, sie haben ihren eigenen Stil, im Entwurf wie in der Farbe. Kandinskys Malerei tritt in eine musikalische Phase, die psychologische Wirkung der farbigen Töne und Klänge weicht Umriß und Volumen auf und führt zur Zurückdrängung der Gegenständlichkeit. Ein Motiv wie die "Kirche in Murnau", das sich in mehreren Fassungen über die fraglichen Jahre erstreckt, macht eine schrittweise Entwicklung von der Landschaft zur farbigen Komposition durch, in deren Klangteppich der Maler einbezogen ist. Andere Motive werden zu "Improvisationen" und wieder andere zu "Kompositionen". Aber Kandinsky strebt keineswegs bewußt und konsequent der Abstraktion zu, bis 1913 malt er gegenständliche neben ungegenständlichen Bildern, wenn auch die Überzeugung sich verstärkt, daß dem absoluten Bild die Zukunft gehört. Bilder wie "Blauer Berg" (1909) oder "Bild mit Schützen" (1909) enthalten nur noch Anspielungen auf Tatsächliches, und in "Komposition III" (1910) fallen auch die Anspielungen weg, der Weg ist frei für den Durchbruch, der nun auch erfolgt und in "Komposition IV" (1911) einen Höhepunkt erreicht. Von da an reiht sich Gipfel an Gipfel, bis der Ausbruch des Krieges dieser Sternstunde der Kunst ein Ende bereitet.

Es waren nur 43 Bilder in der ersten "Blauen Reiter"-Ausstellung zu sehen, neben den Arbeiten Kandinskys hingen solche von Marc und August Macke, Henri Rousseau und Robert Delaunay und einigen anderen Malern. Nur wenige ahnten, daß die Bilder später einmal zu den Meisterwerken des Jahrhunderts gezählt werden würden, von Kandinsky die "Komposition V", die "Improvisation 22" und die bei Kriegsende vernichtete "Impression Moskau", von Marc "Die Blauen Pferde" und "Die Gelbe Kuh", von Macke der abstrakte "Sturm". Dem bescheidenen Ausstellungskatalog lag eine Voranzeige des "Almanachs Der Blaue Reiter" bei, in der auf "die Zeichen der neuen inneren Renaissance" hingewiesen war. Der Text stammte fraglos von Kandinsky, auch wenn er nicht unterzeichnet war. Immer war er es, der die Zügel in der Hand hatte, und sein Mitstreiter Marc wäre der letzte gewesen, der dem vierzehn Jahre Älteren den Rang streitig gemacht hätte, im Gegenteil, er stellte sich schützend vor ihn, wo immer sich das Unverständnis und der Haß über ihn ergossen.

Marc war der Wortführer aller, die zu Kandinsky hielten. Im "Sturm" schreibt er 1913, Kandinskys Bilder würden bald ins Dunkel der Zeitenstille entweichen und strahlend wiederkommen wie Kometen. Klee notiert 1912 in den "Alpen": "Die Härte des Geistes nimmt bei ihm ohne weiteres produktive Formen an... Museen beleuchten nicht ihn, er sie, und die Größten daselbst vermögen ihm den Wert der eigenen geistigen Welt nicht herabzumindern." Der Dichter Hugo Ball aber rechnet

ihn in seinem autobiographischen Buch "Flucht aus der Zeit" (1927) zu den "Propheten der Wiedergeburt". Kandinsky habe "durch seine bloße Anwesenheit der Stadt München den Vorrang der Modernität verliehen". Wort, Farbe und Ton seien in seltener Eintracht in ihm lebendig gewesen, und letztes Ziel Kandinskys sei gewesen, die Kunst als solche zu repräsentieren, nicht nur Kunstwerke zu schaffen.

In diesen Worten liegt die Erkenntnis, daß Kandinsky zur Synthese der Künste drängte; daher seine Bemühungen um Theater und Musik ("Der Gelbe Klang"), seine dichterischen Versuche ("Klänge" 1913), die Zusammenarbeit mit Arnold Schönberg, der an der ersten "Blauen Reiter"-Ausstellung teilnimmt und dessen "Harmonielehre" (1911) in wesentlichen Punkten mit Kandinskys prophetischem Buch "Über das Geistige in der Kunst" (1912) übereinstimmt. Was aber das "letzte Ziel" anlangt, meint Ball, sei Kunst für Kandinsky nicht eine zeitbedingte Konzeption des Schöpferischen gegenüber der Natur gewesen, sondern das ganz Andere. Kandinsky sieht im Bild ein "geistig atmendes Subjekt", womit dem Bild eine Wirklichkeit zugebilligt wird, die dem wahrhaft Seienden entspricht.

Es wäre angesichts dieser Tatsache abwegig, zusammenzustellen, was von 1910 an auf Kandinsky eingewirkt haben könnte. Es ist ein pseudowissenschaftliches Bemühen, eine Erscheinung wie Kandinsky in originale und entliehene Bestandteile aufzulösen. Die Geschichte wird von den Großen gemacht, an deren Leistung die Zeitgenossen partizipieren, die aber selbst dort, wo sie ihrerseits entlehnen, Eigene bleiben. Das vermindert nicht den Ruhm der ihren Kreis berührenden Persönlichkeiten, im Gegenteil, diese treten nur klarer vor unser Auge, und das Ereignis der gemeinsam erlebten Zeit und des gemeinsam erworbenen Ruhmes wird durch diese Trennung nur überzeugender. Es gibt bei jedem, auch bei Kandinsky, eine Anlaufzeit, in der er sich mit der künstlerischen Situation auseinanderzusetzen hat, und es gibt in späteren Jahren Verwandtschaften, die die Großen verbinden und die das Gesicht der Zeit bestimmen.

Der Krieg löste die Künstlergemeinschaften auf, die sich nach 1900 gebildet hatten, auch den "Blauen Reiter", er war nie eine Gruppe gewesen, eher ein Freundeskreis. Als Herwarth Walden den "Blauen Reiter" im "Sturm" ausstellte (12. März 1912) fügte er A. v. Jawlensky und M. v. Werefkin, Paul Klee und Alfred Kubin hinzu, bei dem "Herbstsalon" 1913 auch Lyonel Feininger, so daß nachträglich der Eindruck entstand, als wären sie alle dabei gewesen. Das ist nicht der Fall. Immerhin überbrückte der "Sturm" die durch den Krieg entstandene Kluft, denn einige der Freunde trafen sich am "Bauhaus" in Weimar und Dessau wieder, Klee, der am 1. Januar 1921 eintrat, Kandinsky, der im Sommer 1922 hinzukam, und Feininger, der gewissermaßen zu den Mitbegründern gehörte.

Hier waren die Voraussetzungen für die Arbeit der Maler von denen in München sehr verschieden, denn das "Bauhaus" war eine Hochschule für Gestaltung, für Architektur und Industrial Design, die Maler waren als Formmeister in den Werkstätten tätig und zugleich als Leiter der Formlehre (Einführung in die elementaren Grundlagen der künstlerischen Gestaltung). Das hat Kandinsky ebenso wenig wie Klee von seiner eigentlichen Arbeit abgelenkt, die Produktion während der "Bauhaus"-Jahre ist gewaltig und nicht weniger intensiv als in München, aber an die Stelle des romantischen Überschwangs, des "kosmischen" Schöpfungsaktes tritt eine kühlere Konzeption in strengen geometrischen oder lockereren genormten Formen. Da 1926 Kandinskys Buch "Punkt und Linie zu Fläche" erschien, war man schnell bereit, in Kandinsky einen Theoretiker und einen Konstruktivisten zu sehen. Beides war falsch. Kandinsky stellt keine Lehrsätze auf, sondern beschäftigt sich mit Elementen und Kräften. Und von Konstruktivismus ist er so weit entfernt, daß er den Ausdruck "Romantik" angesichts seiner Kreis-Kompositionen der zwanziger Jahre auch jetzt nicht scheut.

Die Öffentlichkeit hat die Bilder der "Bauhaus"-Epoche (1921-1933) nicht ohne weiteres verstanden, es war eine große Disziplin nötig, um sie in sich aufzunehmen, ebensoviel Disziplin wie zur Aufnahme der Zwölfton-Musik seines Freundes Arnold Schönberg, deren Erfindung zeitlich mit Kandinskys "Komposition VIII" (1923) zusammenfällt. Geometrie wird Zahl, aber die Zahl schlägt in Magie um, wie Thomas Mann Schönbergs Musik in seinem "Faustus"-Roman charakterisiert. Die

Freiheit des Schöpferischen sucht immer Schutz beim Objektiven und neigt zum dialektischen Umschlag, sie erkennt sich sehr bald in der Gebundenheit und erfüllt sich im Gesetz, hört aber darum nicht auf, Freiheit zu sein. Organisation ist alles, ohne sie gibt es nichts, am wenigsten Kunst. Diese Leitgedanken bezeichnen auch den damaligen Standort des Malers, der weit davon entfernt war, in Moskau während des Krieges den russischen Konstruktivisten zu folgen. Aber chaotische Zeiten führen immer zu strengen Lösungen, auf allen Gebieten, und Kandinsky, der bis Ende 1921 den Bürgerkrieg in Rußland miterlebt, erfährt an sich eine Wandlung wie damals, als er nach langen Reisen nach München zurückkehrt.

Abermals handelt es sich bei den Bildern Kandinskys um eine eigene Wirklichkeit, um das wahrhaft Seiende wie in den Jahren von 1910 bis 1914. Der "strenge Satz" der zwanziger Jahre ist für ihn kein einengendes Schema, er schafft ihn von Fall zu Fall neu, und nicht einmal der Humor ist von ihm ausgeschlossen. Erst in Paris lockert sich der Zwang der Satztechnik, und es beginnt die letzte Epoche, die nicht nur Ausklang ist, sondern neuer Entwurf.

Die Pariser Epoche währt nur etwa zehn Jahre, und es sind Jahre der Unsicherheit, denn die Katastrophe von 1939 wirft ihre Schatten voraus. Kandinsky aber kommt aus dem Hitler-Deutschland und fühlt sich befreit; aller Ballast fällt von ihm ab, als er Ende 1933 in Paris ankommt, und der 67jährige beginnt den neuen Abschnitt mit demselben Elan, mit dem er in die Epoche des "Blauen Reiters" und in die des "Bauhauses" gegangen war. Das erste in Paris gemalte Bild heißt "Start".

Kandinsky empfand selbst die Bilder der letzten Stufe als solche einer Synthese von Kopf und Herz, Satztechnik und Intuition, einer Synthese vieler Sinneserlebnisse. Was er selbst nicht fühlte, was aber seinen Freunden auffiel, war die russisch-asiatische Farbenpracht der späten Werke. Er hatte die Glocken Moskaus nie vergessen, und daß seine Familie aus dem fernsten Sibirien nach Moskau zurückgewandert war, wird plötzlich wieder gegenwärtig. Die Beimischung von Sand macht die Farben jezt kostbarer und gibt den Bilden zuweilen den Charakter einer chinesischen Seidenstickerei. Sie sind weder kühl noch tragisch, eher heiter, überlegen und manchmal schon jenseitig, obwohl Kandinsky bis zum letzten Tage an die Zukunft und nicht an das Sterben dachte. Ein Bild wie die "Dominierende Kurve" (1936) ist eine der reichsten Konzeptionen der Pariser Zeit und von einer barocken Fülle.

Gelegentlich glaubt man in den arabeszierenden und zoomorphen Formen konkrete Wesen zu erkennen, man denkt an den amerasiatischen Animal Style und an das Fisch-Vogel-Motiv. Vielleicht waren dem Maler diese Dinge nicht unbekannt, im Alter tauchen oft Erinnerungen an Vergessenes wieder auf. Manchmal hat Kandinsky wohl selbst an konkrete Wesen gedacht, wenn er z.B. ein Bild "Eine Figur unter anderen" (1939) nennt; es handelt sich um eine Tanzszene mit einer hochaufgerichteten "Figur", wenn auch aus rein abstrakten Elementen.

Die Kraft läßt in den letzten Lebensjahren nicht nach, die Bilder werden immer durchsichtiger, polyphoner, mehrdimensionaler. Ihre Weisheit kommt aus unkontrollierbaren Tiefen, wir können den Sinn nicht festlegen, wenn jedoch in Kandinskys letztem Bild, dem "Gemäßigten Aufschwung" (1944), links oben eine Figuration erscheint, die uns einem Engel nicht unähnlich zu sein scheint, so wollen wir zwar nicht ins Religiöse abschweifen, aber wenigstens an dem Numinosen eines solchen Entwurfs festhalten. Sein ganzes Leben wollte Kandinsky "Geheimes durch Geheimes" ausdrücken, jetzt, wo er sich dem Tode nähert, dem in den Geheimzustand erhöhten Sein, gelingt ihm die letzte Synthese, die von Diesseits und Jenseits.

Kandinsky stirbt am 13. Dezember 1944. Am 15. März 1945 eröffnet das Guggenheim-Museum in New York die erste Gedächtnisausstellung.

Par ses manières, sa distinction, une élégance naturelle, Kandinsky séduisait tous ceux qui l'approchaient. "Le Prince", ce surnom que dans le cercle de ses amis on lui donnait, lui allait bien. Ses gestes étaient rares et discrets. Nulle brusquerie en lui. Sa voix calme et énergique à la fois était apaisante. Toujours il restait lui-même, sans effort, avec une ferme et tranquille assurance. La noblesse et l'égalité de son caractère, une bonté qui rayonnait en ses moindres actions lui attiraient l'estime, l'attachement de ses proches sur qui s'exerçait son bienfaisant ascendant.

Dans ses œuvres comme dans sa vie, le drame se résout en lumière et en chaleur cachée. Ses tableaux sont des hymnes à la joie, de puissantes aspirations à la plénitude de l'existence, une exaltation de l'être. La "nécessité intérieure" qui domine comme une loi absolue tout son art, lui donne sa profondeur et son humanité.

Il était épris de justice, et chaque fois qu'il le pouvait, il venait en aide à ses collègues, à ses élèves, à ceux qui faisaient appel à lui. Il leur communiquait son optimisme, sa foi et un peu de sa force. Cette générosité de cœur, cette fraîcheur d'âme arrachaient à ses élèves ce mot : "c'est lui le plus jeune de nous tous!" Dans les moments les plus difficiles, il gardait intacte sa sérénité. Il voyait en toutes choses leur côté positif qui permet de les supporter et de les tourner en bien. Les épreuves ne l'ébranlaient point. Il prit son parti de celles que le Destin ne lui épargna pas. Il fut à sa hauteur et l'affronta courageusement. Le divorce de ses parents fut un drame pour le petit garçon qu'il était alors. Kandinsky eut par la suite à traverser bien des années troublées. Elles l'empêchèrent longtemps de trouver un équilibre harmonieux entre sa vie et sa création. Ce n'est que la cinquantaine passée qu'il put librement s'épanouir. Les ennemis ne lui manquèrent pas. Sa personnalité qui s'imposait par son seul prestige, son refus de toute concession dans la voie qu'il s'était tracée, la révolution qu'il accomplit – la plus grande que l'art ait sans doute connue – lui valurent des attaques et des détracteurs acharnés. Il s'en trouve encore aujourd'hui.

Trois fois, Kandinsky dut refaire sa vie. Au mois d'août 1914, la guerre est déclarée. Sujet russe, il doit quitter Munich dans les 24 heures. Il rentre à Moscou, la ville qu'il aime passionnément et dont il a parlé avec tant d'émotion et de poésie dans son livre "Regards sur le Passé." La guerre, ce retour précipité le bouleversent. C'est une rupture avec ce passé vers lequel, dans ces pages, il se tourne avec nostalgie. Plusieurs mois s'écoulent avant qu'il puisse se remettre au travail. Il sent la nécessité d'ordonner le dynamisme qui s'était donné libre cours dans ses œuvres antérieures. La forme en éclatant, lui avait découvert des perspectives inconnues. Son lyrisme maintenant va se transposer en rythmes plus rigoureux, en couleurs plus claires. Dans une lettre datée de novembre 1916, Kandinsky écrit : "Ich fühle mit einmal, dass mein alter Traum sich der Verwirklichung nähert. Dieser Traum war ein grosses Bild zu malen, dessen Sinn die Freude, das Glück des Lebens oder des Universums sein muss. Auf einmal fühle ich Harmonien der Farben und Formen, die von dieser Welt der Freude sind."

Sa vie privée va prendre elle aussi un autre cours. A ce tournant de son existence, il connaît le bonheur. Il possède la certitude et la paix intérieure. L'avenir lui apparaît plein de promesses. Mais il devra attendre encore pour les voir se réaliser. En décembre 1921, il quitte avec moi Moscou.

Nous nous installons en Allemagne. Pour son œuvre, c'est une nouvelle époque qui s'ouvre, l'époque architecturale. Si inattendue que les amateurs et les critiques, déjà habitués à ses violences dramatiques sont déroutés. Kandinsky devançait toujours son temps. Il était toujours entraîné au delà de ce que les autres considéraient comme acquis. Il lui fallait, sans souci de l'opinion, se réaliser, dût-il n'être compris que bien plus tard.

Ainsi les années passaient. Notre existence prenait son pli. Calme, vouée, pour lui, au travail, partagée entre sa tâche de professeur au Bauhaus, son œuvre qui l'absorbait de plus en plus, l'intimité de son foyer où des amis avaient leur place. Les voyages, les expositions en Allemagne et hors d'Allemagne nous conduisent parfois très loin du Bauhaus et de Dessau. Kandinsky y revient toujours avec joie.

Il allait pourtant devoir y renoncer. En 1933, il abandonne l'Allemagne. C'est un départ définitif. Nous arrivons à Paris et c'est à Neuilly, au bord de la Seine, que Kandinsky, une nouvelle fois, recommence sa vie. Avec le même élan juvénile, le même enthousiasme, le même courage, il reprend ses pinceaux et poursuit son œuvre interrompue. Enfin libre, déchargé des obligations auxquelles il se donnait tout entier, il ne veut plus que peindre. Et c'est la dernière époque, celle peut-être où son génie déploie sa plus riche inspiration. Elle apparaît comme un deuxième printemps des formes et des couleurs qui rivalisent de légèreté et de transparence, se multiplient, se renouvellent avec une fantaisie, une invention, une étrangeté mystérieuse qui étonnent et qui enchantent.

Années difficiles cependant. Un nouveau conflit menace. La guerre l'affecte, mais la peinture est son refuge. Rien de tragique ne l'assombrit.

On connaît peu Kandinsky, à ce moment, à Paris. Il n'est pas encore "parisien". "Attendez dix ans, lui dit-on ; après vous serez des nôtres!" Son optimisme n'en est pas altéré. Son œuvre seule compte à ses yeux. Il sait que le temps va venir et qu'il est proche, où elle se révélera dans son ampleur et prendra sa vraie place. Kandinsky possédait la Sagesse qui ne précipite rien et mettait sa confiance dans l'avenir parce qu'il en portait, au fond de lui-même une image assurée. Sa personnalité, le charme qui émanait de sa présence, une affabilité enjouée ont conquis ceux qui l'approchaient. Avant la fin de sa vie, il était devenu "des nôtres." Il le sera toujours.

LISTE DER AUSGESTELLTEN WERKE

Die Werke sind chronologisch geordnet. Die Nummern nach dem Titel entsprechen denjenigen des von Kandinsky selber erstellten Kataloges, der den grössten Teil seines Oeuvres festhält. Bei Auffassungsdifferenzen geben Fussnoten die verschiedenen Ansichten wieder. Manchmal entsprechen die Daten im Katalog nicht denen auf den Werken; denn Kandinsky hat die Werke oft später und aus nicht stets ganz zuverlässiger Erinnerung heraus datiert.

Folgende Werke werden nur in New York ausgestellt: Nr. 11, 30, 39, 40.
Nr. 20 nur in New York und Paris.

A. WINTER, NR. 62. 1909. Oel auf Karton, 71,5 x 97,5.
Signiert u.l. "Kandinsky//909"
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Städtisches Museum Moderner Westlicher Kunst, Moskau.

B. DIE KRINOLINEN, NR. 64. 1909. Oel auf Leinwand, 95 x 150.
Signiert u.l. "Kandinsky 1909"
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Tretjakow-Galerie, Moskau.

C. IMPROVISATION 11, NR. 102. 1910. Oel auf Leinwand, 97,5 x 106,5.
Signiert u.M. "Kandinsky 1910".
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920
Russisches Museum, Leningrad.

D. DER SEE, NR. 106. 1910. Oel auf Leinwand, 98 x 105.
Signiert u.l. "Kandinsky//1910".
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Tretjakow-Galerie, Moskau.

E. IMPROVISATION 20, NR. 138. 1911. Oel auf Leinwand, 100 x 120.
Signiert u.r. "Kandinsky 1911".
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Städtisches Museum Moderner Westlicher Kunst, Moskau.

F. SCHWARZER FLECK I, NR. 153. 1912. Oel auf Leinwand, 100 x 130.
Signiert u.l. "Kandinsky 1912".
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Russisches Museum, Leningrad.

G. KOMPOSITION VII, NR 186. 1913. Oel auf Leinwand, 200 x 300.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913".
Sammlung: Der Künstler, Geschenk an die Sowjetunion, 1920.
Tretjakow-Galerie, Moskau.

A

B

c

D

E

F

G

0a. WINTERSONNE IN SCHWABING. 1901. Oel auf Karton, 24 x 33.
Signiert u.r., undatiert.
Privatbesitz Paris.

0b. KOCHELSEE, NR. 39. 1901. Oel auf Karton, 16 x 33.
Signiert u.r.
Privatbesitz Paris.

1. ALTE STADT, NR. 12 (Rothenburg o.d. Tauber). 1902. Oel auf Leinwand, 52 x 78,5.
Signiert u.r. "Kandinsky 1902"; auf der Rückseite "Alte Stadt 1902".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

2. DIE SCHLEUSE, NR. 15a. 1902. Oel auf Leinwand, 78 x 57.
Signiert u.r. "Kandinsky 902"; auf der Rückseite "Schleuse".
Sammlungen: Galerie Nerny, Zürich; Silberman Galleries, New York; Richard L. Feigen, Chicago.
Richard L. Feigen, Chicago.

2a. STARNBERGER SEE, NR. 44. 1902. Oel auf Karton, 24 x 33.
Signiert u.r.
Privatbesitz Paris.

2b. DIE ALTE STRASSE NACH KOCHEL. 1902. Oel auf Karton, 33 x 23.
Unsigniert und undatiert.
Privatbesitz Paris.

3. AMSTERDAM (aus dem Fenster), NR. 52. 1903. Oel auf Karton, 24 x 34.
Signiert u.r. "Kandinsky"; auf der Rückseite "Kandinsky—Amsterdam Nr. 52 1903".
Sammlungen: B. C. Citroën, Amsterdam; Mrs. Hilda Bachrach, Forest Hills, New York, 1946.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

4. DIE KREUZRITTER. 1903. Gouache auf Karton, 29 x 41,5.
Signiert u.r. "Kandinsky 1903".
Sammlungen: Arthur Jerome Eddy; Mr. M. Martin Janis, Encino, Cal.; Mr. und Mrs. A. L. Chanin, New York.
Privatbesitz New York.

5. STRANDKÖRBE IN HOLLAND. 1904. Oel auf Leinwand, auf Karton aufgezogen, 24 x 33.
Signiert u.r. "Kandinsky".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

5a. MÜHLE, NR. 68. 1904. Tempera auf Karton, 35 x 50.
Signiert u.l., undatiert
Privatbesitz Paris.

5b. DIE ZUSCHAUER, Nr. 99. 1905. Tempera auf Karton, 57 x 78.
Signiert u.l., undatiert.
Privatbesitz Paris.

5c. TUNESISCHE STADT, NR. 102. 1905. Tempera auf Karton, 67,5 x 99,5.
Signiert u.l., undatiert.
Privatbesitz Paris.

6. REITENDES PAAR. 1905-07. Oel auf Leinwand, 55 x 50,5.
Signiert u.r. "Kandinsky".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

7. STRASSE IN MURNAU MIT FRAUEN. 1908. Oel auf Karton, 71 x 97.
Signiert u.l. "Kandinsky//1908"; auf der Rückseite "Kandinsky/Strasse in Murnau//1908//97 x 71".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

8. LANDSCHAFT MIT TURM, NR. 72. 1908. Oel auf Karton, 75,5 x 99,5.
Signiert u.l. "Kandinsky 1908"; auf der Rückseite "Kandinsky//Landschaft mit Turm 1908 (Murnau)//Nr. 72//99,5 x 75,5".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

9. BLAUER BERG, NR. 84. 1908. Oel auf Leinwand, 105 x 96.
Signiert u.r. "Kandinsky//1908"; auf der Rückseite "Kandinsky Nr. 84".
Sammlungen: Staatliche Kunstsammlungen Dresden; Gutekunst und Klipstein, Bern, 1939; Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1941.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

9a. MURNAU. 1908. Oel auf Karton, 33 x 44.
Unsigniert und undatiert.
Privatbesitz Paris.

9b. STRASSENSTUDIE. 1908. Oel auf Karton, 33 x 45.
Signiert u.l.
Privatbesitz Paris.

9c. IM HERBST IN BAYERN. 1908. Oel auf Karton, 45 x 33.
Unsigniert und undatiert.
Privatbesitz Paris.

10. EISENBAHN BEI MURNAU. 1909. Oel auf Karton, 36 x 49.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

11. BILD MIT SCHÜTZE, NR. 75. 1909. Oel auf Leinwand, 177 x 147.
Signiert u.r. "Kandinsky".
Sammlungen: Privatsammlung Schweden; Svensk-Franska Konstgalleriet, Stockholm; Jacques Lindon; Mrs. Bertram Smith, New York.
The Museum of Modern Art, New York, Geschenk Mrs. Bertram Smith.

12. GESELLSCHAFT IN KRINOLINEN, NR. 89. 1909. Oel auf Leinwand, 94 x 148.
Signiert u.l. "Kandinsky 1909"; auf der Rückseite "Kandin... eifrock... (1909)".
Sammlungen: W. Beffie, Amsterdam; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

13. STUDIE ZU "KOMPOSITION, NR 2". 1910. Oel auf Leinwand, 97,5 x 131,5.
Signiert u.r. "Kandinsky//1910".
Sammlung: Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

14. KIRCHE. 1910. Oel auf Karton, 65 x 50.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

15. IMPROVISATION, NR. 93A. 1910. Oel auf Holz, 63,5 x 100,5.
Signiert u.l. "Kandinsky"; auf der Rückseite "Improvisation auf Mahagoni//1910".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

16. IMPROVISATION 6, NR. 96. 1909. Oel auf Leinwand, 107,5 x 95,5.*
Signiert u.l. "Kandinsky 1909".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

17. IMPROVISATION 14, NR. 110. 1910. Oel auf Leinwand, 73 x 125.
Signiert u.l. "Kandinsky 1910"; auf der Rückseite mit Monogramm "VK, Improvisation 14//Nr. 110//1910".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

18. ROMANTISCHE LANDSCHAFT, NR. 115. 1911. Oel auf Leinwand, 94 x 130.
Signiert u.r. "Kandinsky 1911".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

19. IMPRESSION III (Gendarme) NR. 137. 1909? Oel auf Leinwand, 95 x 108.**
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

20. LYRISCHES, NR. 118. 1911. Oel auf Leinwand, 94 x 130.
Signiert u.r. "Kandinsky".
Sammlungen: M. Tak van Poortvliet, Domburg, 1932 (als Leihgabe), Stiftung 1936.
Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

21. KOMPOSITION IV, NR. 125. 1911. Oel auf Leinwand, 160 x 250.
Signiert u.l. "Kandinsky 1911".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

22. IMPROVISATION 18 (mit Grabstein), NR. 126. 1911. Oel auf Leinwand, 141 x 120.
Signiert u.l. "Kandinsky 1911".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

23. DIE KUH, NR. 131. 1910. Oel auf Leinwand, 95,5 x 105.***
Signert u.r. "Kandinsky 1910".
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

24. PASTORALE, NR. 132. 1911. Oel auf Leinwand, 104 x 154.
Signiert u.r. "Kandinsky 1911".
Sammlung: Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

25. SONNTAG (Impression VI), NR. 135. 1911. Oel auf Leinwand, 95 x 107,5.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

26. IMPRESSION V (Park), NR. 141. 1911. Oel auf Leinwand, 105 x 157.
Signiert u.r. "Kandinsky 1911".
Sammlungen: Galka E. Scheyer.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

* Grohmann (p. 331) datiert das Werk, dem Katalog des Künstlers folgend, 1910.
** Grohmann (p. 331) nennt das Werk, dem Katalog des Künstlers folgend "Impression IV und datiert es 1911".
*** Grohmann (p. 331) datiert das Werk nach dem Katalog des Künstlers 1911.

3

1

2

4

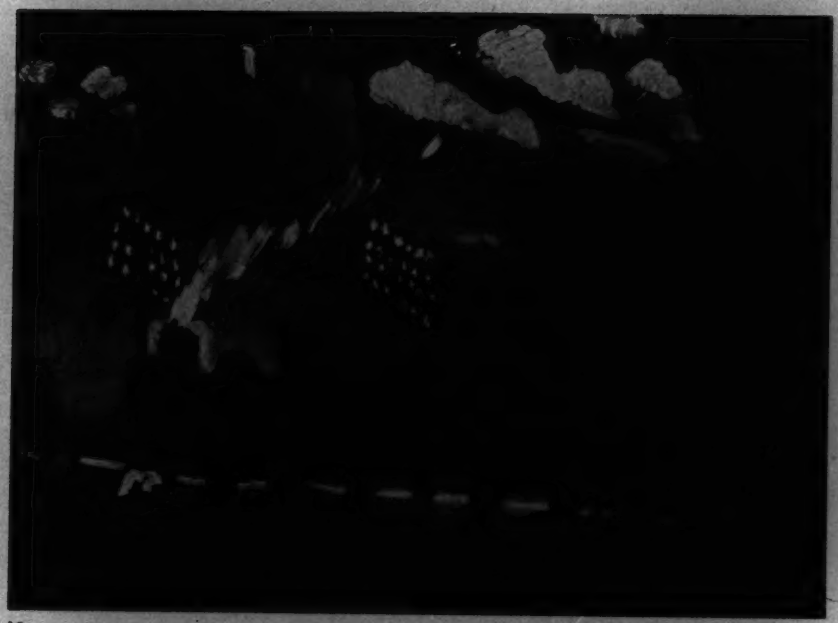
5

6

7

8

9



10

11

27. MOSKOWITERIN (Dame in Moskau), NR. 152. 1912. Oel auf Leinwand, 109 x 109.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

28. MIT SCHWARZEM BOGEN, NR. 154. 1912. Oel auf Leinwand, 188 x 196.
Signiert u.l. "Kandinsky 1912".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

29. NR. 160B. (Improvisation 28). 1912. Oel auf Leinwand, 113 x 158.
Signiert u.l. "Kandinsky//1912".
Sammlungen: Rudolf Bauer, Berlin; Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

30. IMPROVISATION 30 (Kanonen), NR. 161. 1913. Oel auf Leinwand, 110 x 110.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913".
Sammlung: Arthur Jerome Eddy, Chicago.
The Art Institute of Chicago, Arthur Jerome Eddy Memorial Collection, Chicago.

31. BILD MIT WEISSEN FORMEN, NR. 166. 1913. Oel auf Leinwand, 119 x 138.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913"; auf der Rückseite "Bild mit weisser Form, 1913 Bild Nr. 166".
Sammlungen: Der Künstler, 1913; Herwarth Walden, Berlin; Otto Ralfs, Braunschweig; Rudolf Bauer, Berlin, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

32. BILD MIT WEISSEM RAND, NR. 173. 1913. Oel auf Leinwand, 138,5 x 198.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913"; auf der Rückseite "Kandinsky Bild mit weissem Rand (1913) (Nr. 173)".
Sammlungen: Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

33. KLEINE FREUDEN, NR. 174. 1913. Oel auf Leinwand, 110 x 120.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913"; auf der Rückseite "Kandinsky kleine Freuden (1913) Nr. 174".
Sammlungen: Der Künstler, 1913; W. Beffie, Amsterdam; Nierendorf Gallery, New York, 1943.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

34. SKIZZE 2 ZU "KOMPOSITION VII, NR. 182". 1913. Oel auf Leinwand, 100 x 140.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

35. SCHWARZE STRICHE, NR. 189. 1913. Oel auf Leinwand, 128 x 128.
Signiert u.l. "Kandinsky 1913"; auf der Rückseite "Kandinsky Schwarze Linien (1913) Nr. 189".
Sammlungen: Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

36. IMPROVISATION, 1914. Oel auf Leinwand, 124,5 x 72.
Sammlung: Gabriele Münter, Murnau.
Gabriele-Münter-Stiftung, Städtische Galerie, München.

37. BILD MIT ROTEM FLECK, NR. 192. 1914. Oel auf Leinwand, 130 x 130.
Signiert u.r. "Kandinsky 1914".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

38. FUGE, NR. 193. 1914. Oel auf Leinwand, 130 x 130.
Sammlungen: Galerie F. Möller, Berlin; Rudolf Bauer, Berlin; Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

13

12

15

17

14

18

19

20

21

22

39. KOMPOSITION (3). (Sommer, Nr. 200). 1914. Oel auf Leinwand, 160 x 90,5.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 1914".
Sammlungen: Der Künstler, 1914; Edwin R. Campbell, New York.
The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund.

40. KOMPOSITION (4). (Frühling, Nr. 201). 1914. Oel auf Leinwand, 160 x 80.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 1914".
Sammlungen: Der Künstler, 1914; Edwin R. Campbell, New York.
The Museum of Modern Art, New York, Mrs. Simon Guggenheim Fund.

41. BILD NR. 198 (Herbst). 1914. Oel auf Leinwand, 160 x 121.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//1914".
Sammlungen: Der Künstler, 1914; Edwin R. Campbell, New York; Murray Hoffman, Palm Beach, Florida; James St. L. O'Toole, New York, 1941.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

42. BILD NR. 199 (Winter). 1914. Oel auf Leinwand, 160 x 121.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//1914".
Sammlungen: Der Künstler, 1914; Edwin R. Campbell, New York; Murray Hoffman, Palm Beach, Florida; James St. L. O'Toole, New York, 1941.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

43. BILD AUF HELLEM GRUND, NR. 203. 1916. Oel auf Leinwand, 100 x 78.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//16"; auf der Rückseite "VK Auf hellem Grund//Nr. 203//1619."
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

44. BLICK AUS DEM FENSTER DER WOHNUNG IN MOSKAU. 1920. Oel auf Leinwand, 39 x 36.
Signiert u.l. "K".
Sammlungen: A. Flechtheim, München; M. Tak van Poortvliet, Domburg, 1933.
Gemeente Museum, Den Haag.

45. IM GRAU, NR. 222. 1919. Oel auf Leinwand, 129 x 176.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//19", auf der Rückseite "VK//NO 222//1919–Im Grau//176 x 129".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

46. WEISSER STRICH, NR. 232. 1920. Oel auf Leinwand, 98 x 80.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//20"; auf der Rückseite "VK//NO 232//1920 weisser Strich//80 x 98".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

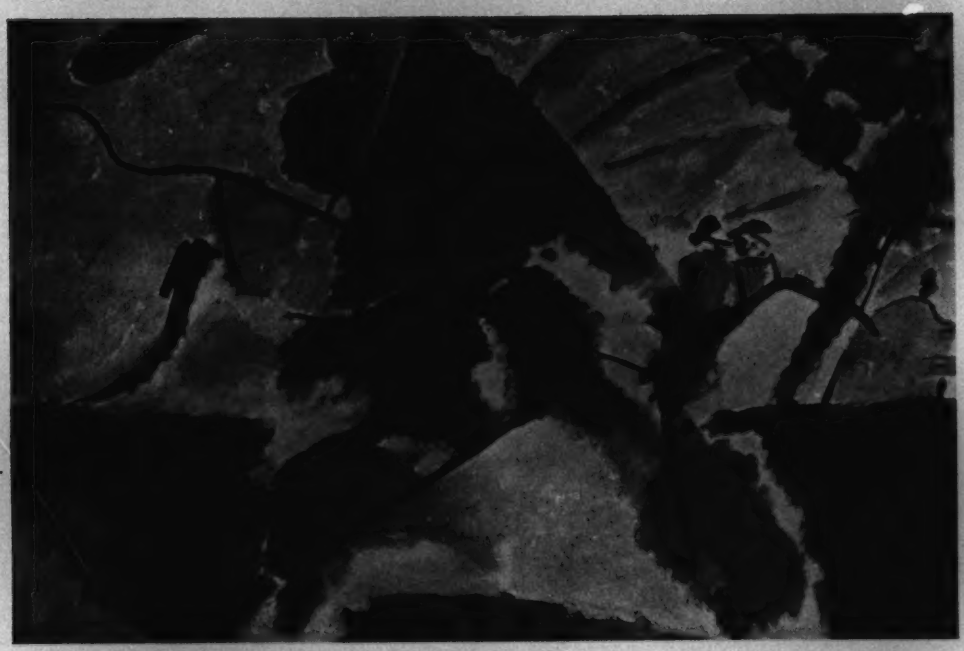
47. ROTER FLECK II, NR. 234. 1921. Oel auf Leinwand, 131 x 181.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//21"; auf der Rückseite "VK//Nr. 234".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

48. BLAUES SEGMENT, NR. 235. 1921. Oel auf Leinwand, 120 x 140.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//21"; auf der Rückseite "KAHMNHKIM" "VK, Nr. 235, 1921".
Sammlungen: Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine; Galerie René Drouin, Paris, 1948; Leo Castelli, New York, 1949.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

49. BLAUER KREIS, NR. 242. 1922. Oel auf Leinwand, 110 x 100.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//22"; auf der Rückseite "VK//1922//Nr. 242".
Sammlungen: Katherine S. Dreier, West Redding, Conn., 1946.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

24

23



26

25

27

28

"... Auf der andern Seite steht Kandinsky, der ganz auf das irgendwie deutbare Objekt der Dar stellung verzichtet, um bloss noch durch ein paar Farbklänge, ein paar Linien zu wirken. Man denkt an Analogien der modernsten Musik, nur liegt der Unterschied eben darin, dass die Tonkunst ein Material besitzt, das eben nur ihr eigen ist und über das sie frei verfügt, während das Material der Malerei nur in der Welt der Dinge existiert und aus ihr genommen werden kann. Ist daher absolute Musik die originärste, reinste Form der Musik, so könnte eine absolute Malerei, d.h. eine Malerei aus blossen Farben und Linien ohne Formen nur die abstrahierteste Malerei, sozusagen ein Grenzfall der Kunst sein."

Curt Glaser "Frankfurter Ausstellungen", Die Kunst für Alle, *vol. XXVII, 15. Juni. 1912, p. 434.*

29

30

"The designation Cannon, *selected by me for my own use, is not to be conceived as indicating the 'contents' of the picture.... The presence of the cannons in the picture could probably be explained by the constant war talks that had been going on throughout the year. But I did not intend to give a representation of war; to do so would have required different pictorial means; besides such tasks do not interest me."*

Kandinsky, from a letter to A. J. Eddy (C. J. Bulliet, Creative Art, *vol. 10, no. 218, March,1932, pp. 213–218)*

"As one contemplates, one finds that after a time the improvisations become more definite, more logical, and closely knit in structure, more surprisingly beautiful in their color oppositions, more exact in their equilibrium. They are pure visual music, but I cannot any longer doubt the possibility of emotional expression by such abstract visual signs."

Roger Fry. "The Allied Artists", The Nation, *vol. 13, Aug. 2, 1913, p. 676f*

31

32

33

50. IM SCHWARZEN KREIS, NR. 249. 1923. Oel auf Leinwand, 130 x 130.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 23".
Sammlungen: Privatbesitz USA, 1933; Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.
Galerie Maeght, Paris.

51. DURCHGEHENDER STRICH, NR. 255. 1923. Oel auf Leinwand, 115 x 200.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 23".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

52. IM SCHWARZEN VIERECK, NR. 259. 1923. Oel auf Leinwand, 97 x 93.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//23"; auf der Rückseite "VK//Nr. 239//1923".
Sammlungen: Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

53. KOMPOSITION VIII, NR. 260. 1923. Oel auf Leinwand, 140 x 200.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//23"; auf der Rückseite "VK//Nr. 260//1923; 'Komposition 8'".
Sammlungen: Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

53a. RÜCKBLICK, NR. 268a. 1924. Oel auf Leinwand, 104 x 95.
Signiert u. l. "K 24".
Privatbesitz Paris.

54. TIEFES BRAUN, NR. 271. 1924. Oel auf Leinwand, 82 x 72.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//24"; auf der Rückseite "VK//Tiefes Braun//Nr. 271//1924".
Sammlungen: Karl Nierendorf, New York; Nachlass Karl Nierendorf, 1948.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

54a. BERÜHRUNG, NR. 284. 1924. Oel auf Karton, 79 x 54.
Signiert u.l. "K 24".
Galerie Maeght, Paris.

55. EIN ZENTRUM, NR. 285. 1924. Oel auf Leinwand, 140 x 99.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//24"; auf der Rückseite "VK// 'Ein Zentrum' //Nr. 285//1924".
Sammlungen: Heinrich Kirchhoff, Wiesbaden; Rudolf Bauer, Berlin;
Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

55a. ZEICHEN, NR. 290. 1925. Oel auf Karton, 69,5 x 50.
Signiert u.l. "K 25".
Pasadena Art Museum, Kalifornien.

56. GELB-ROT-BLAU, NR. 314. 1925. Oel auf Leinwand, 127 x 200.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//25"; auf der Rückseite "VK//Nr. 314//1925//Gelb-rot-blau".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

56a. BRAUNES SCHWEIGEN, NR. 319. 1925. Oel auf Leinwand, 77 x 63.
Signiert u.l. "K 25".
Privatbesitz Paris.

57. EINIGE KREISE, NR. 323. 1926. Oel auf Leinwand, 140 x 140.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//26"; auf der Rückseite "VK//Nr. 323//1926//'Einige Kreise'".
Sammlungen: Staatliche Kunstsammlung Dresden; Gutekunst und Klipstein, Bern, 1939;
Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1941.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

39

40

41

42

34

35

37

"Nous ne sommes pas en avance! Kandinsky est en avance sur son temps. Dès 1914 ses oeuvres annoncent le Surréalisme... Ces poèmes de lignes et de couleurs, d'un goût exquis, tendent à l'expression directe de l'émotion, des idées pures."

Paul Fierens. Débats, *Belgique, 1929*

38

36

44

58. AKZENT IN ROSA, NR. 325. 1926. Oel auf Leinwand, 100 x 80.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//26"; auf der Rückseite "VK//Nr. 325//1926,'Akzent in Rosa'".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

59. SPANNUNG IN ROT, NR. 326. 1926. Oel auf Karton, 66 x 54.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//26"; auf der Rückseite "VK//Nr. 326//1926//'Spannung in Rot'//'Tension en rouge'".
Sammlung: Galerie Jeanne Bucher, Paris 1938.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

60. DREI KLÄNGE, NR. 343. 1926. Oel auf Leinwand, 59 x 59.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//26"; auf der Rückseite "VK 'Drei Klänge'//Nr. 343//1926//59 x 59".
Sammlungen: Museum Dessau; Gutekunst und Klipstein, Bern, 1939;
Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1941.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

61. GETRAGENES, NR. 375. 1927. Oel auf Leinwand, 79 x 52.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 27".
Sammlungen: Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine; Sidney Janis Gallery, New York, 1949.
Dr. und Mrs. Israel Rosen, Baltimore.

61a. WINKELIG, NR. 386. 1927. Oel auf Leinwand, 57 x 52.
Signiert u. l. "K 27".
Privatbesitz Paris.

61b. GEFLECHT, NR. 390. 1927. Oel auf Leinwand, 50 x 70.
Signiert u.l. "K 27".
Privatbesitz Paris.

61c. SCHWARZ-ROT, NR. 405. 1927. Oel auf Leinwand, 45 x 56.
Signiert u.l. "K 27".
Privatbesitz Paris.

61d. WEICHES HART, NR. 410. 1927. Oel auf Leinwand, 33 x 42.
Signiert u.l. "K 27".
Privatbesitz Paris.

62. AUF SPITZEN, NR. 433. 1928. Oel auf Leinwand, 140 x 140.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//28"; auf der Rückseite "VK//'Auf Spitzen'//Nr. 433//1928".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

63. ETWAS ROT, NR. 441. 1929. Oel auf Karton, 39 x 30,5.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//29"; auf der Rückseite "VK//'Etwas Rot'//Nr. 441//1929//32 x 41".
Sammlungen: Otto Baier, Köln; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

64. ETAGEN, NR. 452. 1929. Oel auf Karton, 56 x 41.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//29"; auf der Rückseite "VK//'Etagen' Nr. 452//1929//41 x 56".
Sammlungen: E. Tériade, Paris; Ilse Shryer, New York, 1946.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

65. DREIZEHN RECHTECKE, NR. 525. 1930. Oel auf Karton, 70 x 60.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//30"; auf der Rückseite "VK//'13 Rechtecke'//Nr. 525//1930//60 x 70".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

46

45

..."Die Bilder Kandinsky sind der Sieg der Kunst in der 'Kunst'. Zum erstenmal werden die Formen der Natur nicht nochmals 'künstlerisch' dargestellt, sondern die besondere Natur der Kunst, das Anorganische, der organischen Natur gegenübergestellt. Es ist der Sieg der absoluten Kunst. Diese autonome Kunst will einzig und allein bis zu dem Erlebnis vordringen, das auch letzte Erfahrung intuitiver Auffassung der Natur ist: die bewegte Mannigfaltigkeit alles Lebens in der Dauer."

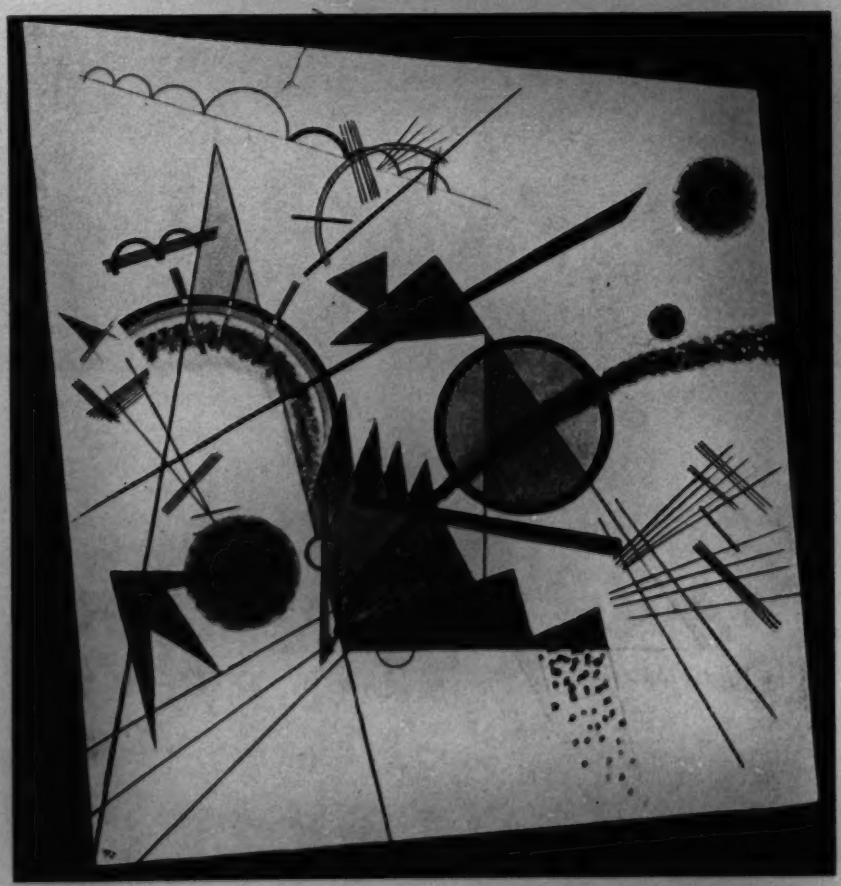
Hugo Zehder. Wassily Kandinsky, *Dresden, 1920 pp. 33f.*

47

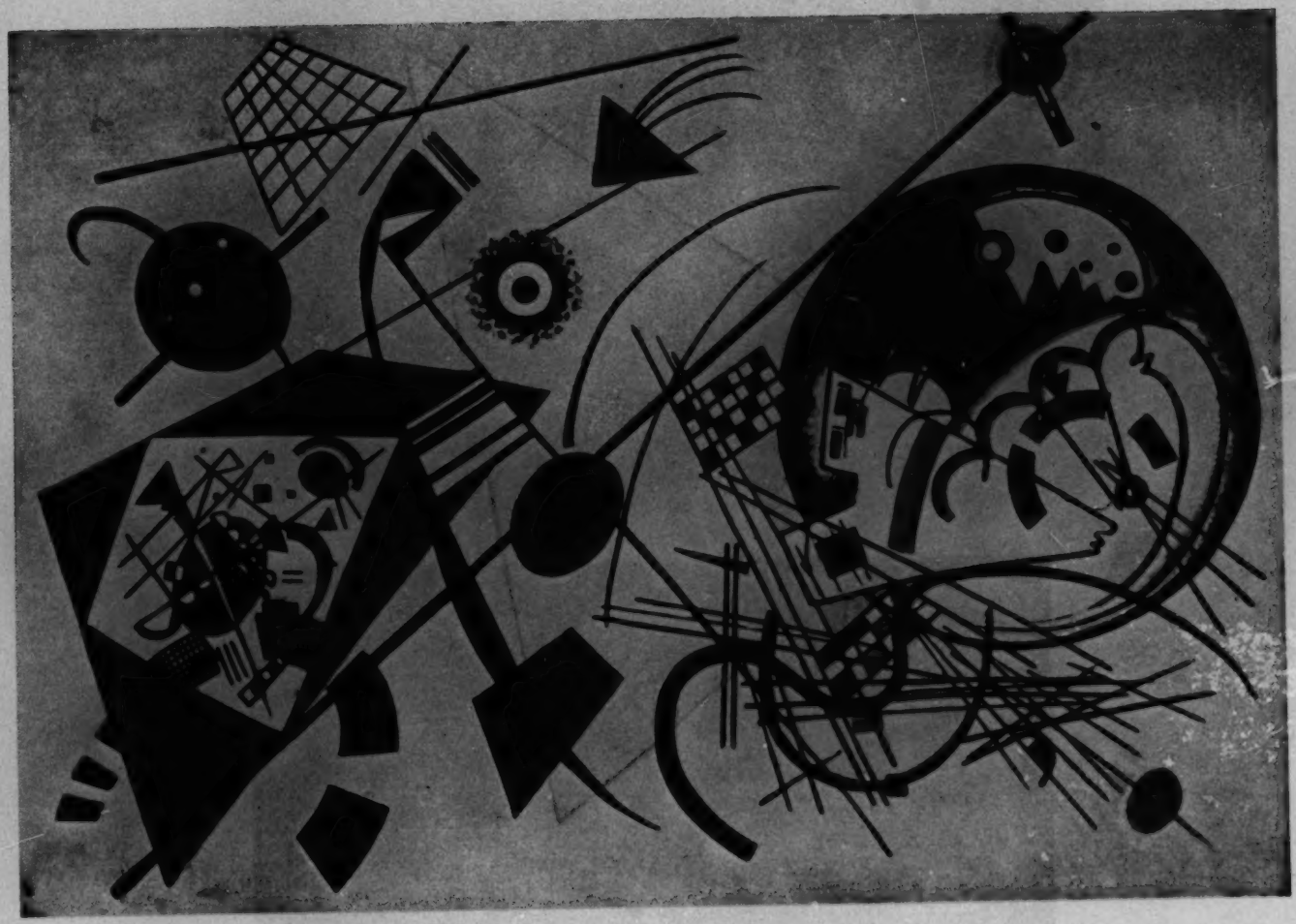
48

49

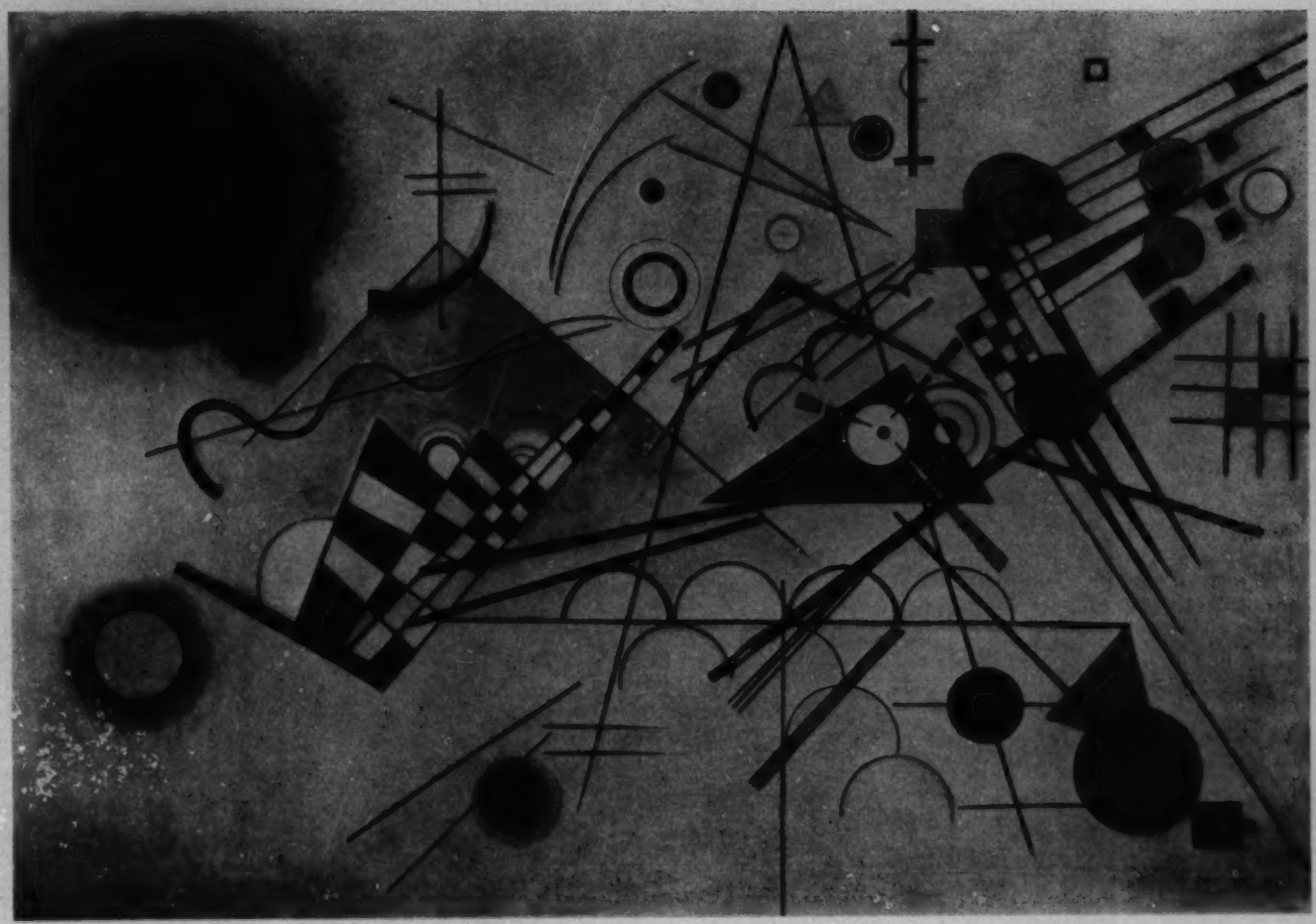
50



52



51



53

54

55

65a. GRAU, NR. 547. 1931. Oel auf Karton, 70 x 60.
Signiert u.l. "K 31".
Privatbesitz Paris.

65b. ROTES QUER, NR. 558. 1931. Oel und Tempera auf Karton, 70 x 80.
Signiert u.l. "K 31".
Privatbesitz Paris.

66. ZWISCHEN HELL, NR. 559. 1931. Oel auf Karton, 70 x 80.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK 31".
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris; Baron Boel, Brüssel; Marlborough Gallery, London.
Privatbesitz Italien.

66a. SICHERE STELLUNG, NR. 572. 1932. Oel auf Leinwand, 60 x 70.
Signiert u.l. "K 32".
Privatbesitz Paris.

67. ENTSCHEIDENDES ROSA, NR. 573. 1932. Oel auf Leinwand, 80 x 100.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//32"; auf der Rückseite "VK//Nr. 573//1932".
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris; Mrs. Hildegard J. Prytek, New York, 1949.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

68. ENTWICKLUNG IN BRAUN, NR. 594. 1933. Oel auf Leinwand, 100 x 120.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//33"; auf der Rückseite "VK//Nr. 594//1933//Développement en Brun".
Sammlung: Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.
Musée National d'Art Moderne, Paris.

69. MONTÉE GRACIEUSE (Zarter Aufstieg), NR. 596. 1934. Oel auf Leinwand, 80 x 80.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//34"; auf der Rückseite "VK//Nr. 596//1934//Développement en haut"
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris, 1938; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

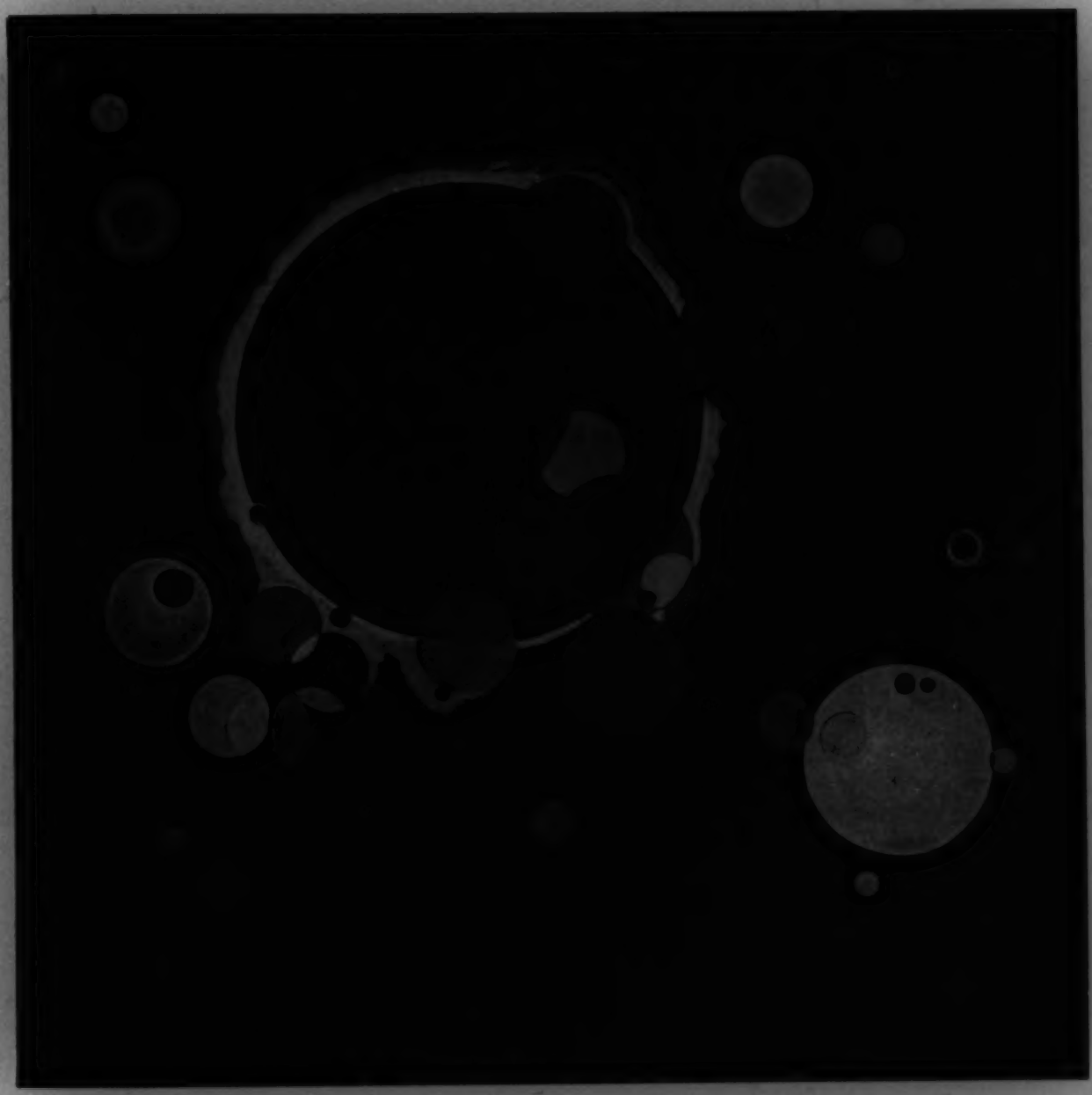
70. VIOLET DOMINANT (Herrschendes Violett), NR. 603. 1934. Oel und Sand auf Leinwand, 130 x 162.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//34"; auf der Rückseite "VK//Nr. 603//1934 'Violet Dominant' 160 x 130".
Sammlung: Dr. F. Heer, Zürich.
Galerie Maeght, Paris.

71. CONTRASTE ACCOMPAGNÉ (Kontrast mit Begleitung), NR. 613. 1935. Oel und Sand auf Leinwand, 95 x 161.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//35"; auf der Rückseite "VK//Nr. 613//1935".
Sammlungen: Der Künstler, 1935; Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

71a. MOUVEMENT I (Bewegung I), NR. 618. 1935. Oel und Tempera auf Karton, 116 x 89.
Signiert u.l. "K 35".
Pasadena Art Museum, Kalifornien.

72. ACCENT VERT (Grüner Akzent), NR. 623. 1935. Oel auf Leinwand, 81 x 100.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//35"; auf der Rückseite "VK//Nr. 623//1935 'Accent Vert'".
Sammlungen: Der Künstler, 1936; Solomon R. Guggenheim, New York; Stiftung Solomon R. Guggenheim, 1937.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

73. COMPOSITION IX, NR. 626. 1936. Oel auf Leinwand, 114 x 195.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//36"; auf der Rückseite "VK//Nr. 626//1936".
Sammlung: Der Künstler, 1937.
Musée National d'Art Moderne, Paris.



57

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
21 Bateman Street
Cambridge CB2 1NB
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of publication of master: 1977

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication, i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data:

Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd, Cambridge, England

General

56

58

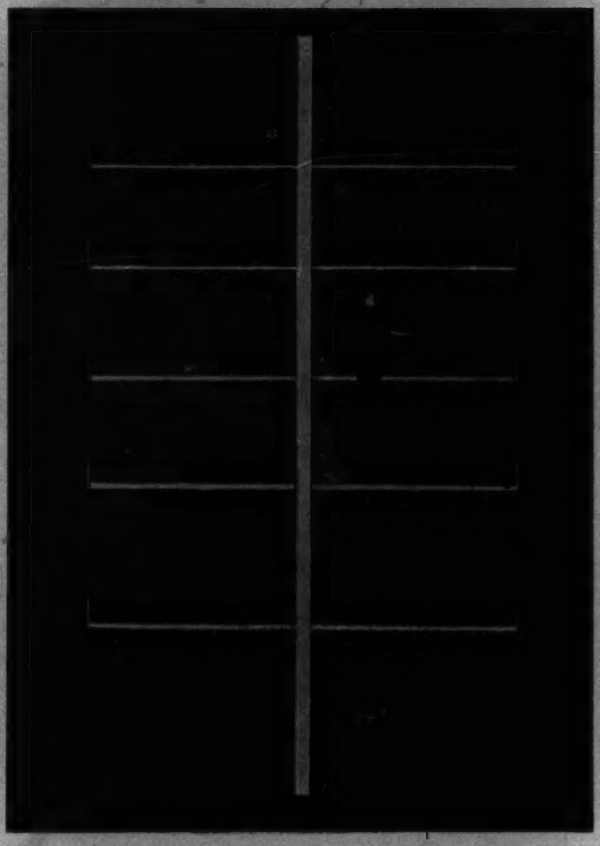
59

61

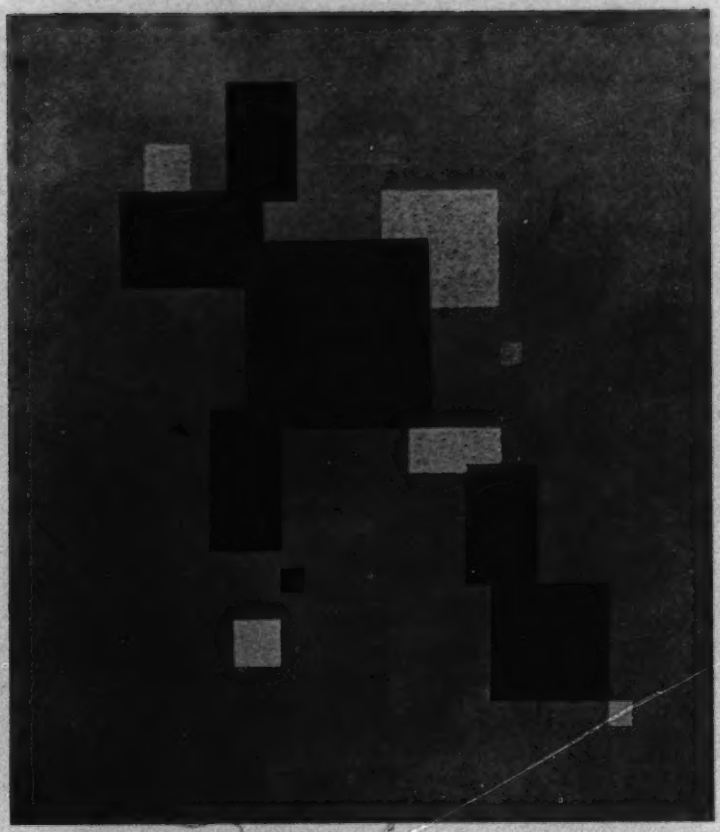
60

62

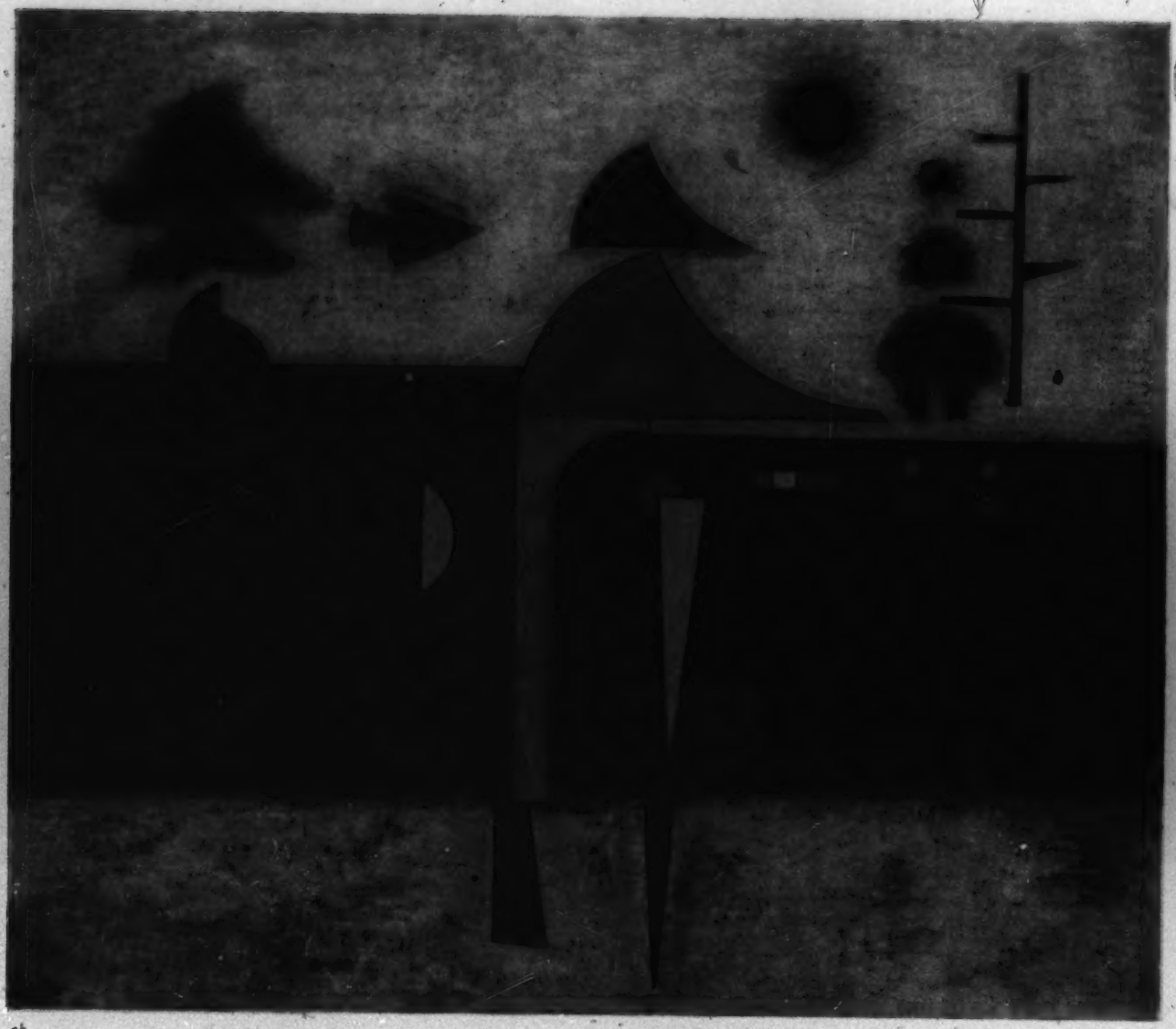
63



64



65



66

"The element of his creation was always light, or rather the multitude of lights of the different countries where he has lived. As we have already seen, visual lights and the soul's lighting coincide in his works, thus achieving a synthesis of the ideological climates of our time. With him every form, every sign only exists plunged in a boundless atmosphere, in the shining of an hour."

Anatole Jakovski. "Wassily Kandinsky", Axis, No. 2, 1935, pp. 8–12

74. COURBE DOMINANTE (Dominierende Kurve), NR. 631. 1936. Oel auf Leinwand, 130 x 195.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//36"; auf der Rückseite "VK//Nr. 631//1936 'Courbe dominante'".
Sammlungen: Peggy Guggenheim, New York; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

75. ENVIRONNEMENT (Umgebung), NR. 633. 1936. Oel auf Leinwand, 100 x 81.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//36"; auf der Rückseite "VK//Nr. 633//1936".
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris, 1938; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

76. DEUX ETC. (Zwei usw.), NR. 642. 1937. Oel auf Leinwand, 89 x 116.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//37".
Sammlung: Peggy Guggenheim, New York.
Galerie Maeght, Paris.

76a. TRENTE (Dreissig), NR. 636. 1937. Oel auf Leinwand, 81 x 100.
Signiert u.l. "K 37".
Pasadena Art Museum, Kalifornien.

77. FORMES CAPRICIEUSES (Launische Formen), NR. 643. 1937. Oel auf Leinwand, 29 x 116.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//37"; auf der Rückseite "VK//Nr. 643//1937".
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris, 1938; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

78. ENSEMBLE MULTICOLORE (oder Entassement réglée – Geordnete Anhäufung), NR. 650. 1935. Oel auf Leinwand, 116 x 89.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//38"; auf der Rückseite "VK//Nr. 650//1938".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

79. LA TOILE JAUNE (Die gelbe Leinwand), NR. 653. 1938. Oel und Lack auf Leinwand, 116 x 89.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//38"; auf der Rückseite "VK//Nr. 653//1938".
Sammlungen: Galerie Maeght, Paris, 1938; Nierendorf Gallery, New York, 1945.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

80. AMBIGUITÉ (complexité simple – Kompliziert-Einfach), NR. 659. 1939. Oel auf Leinwand, 100 x 81.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//39"; auf der Rückseite "VK//Nr. 659//1939".
Sammlung: Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.
Musée National d'Art Moderne, Paris.

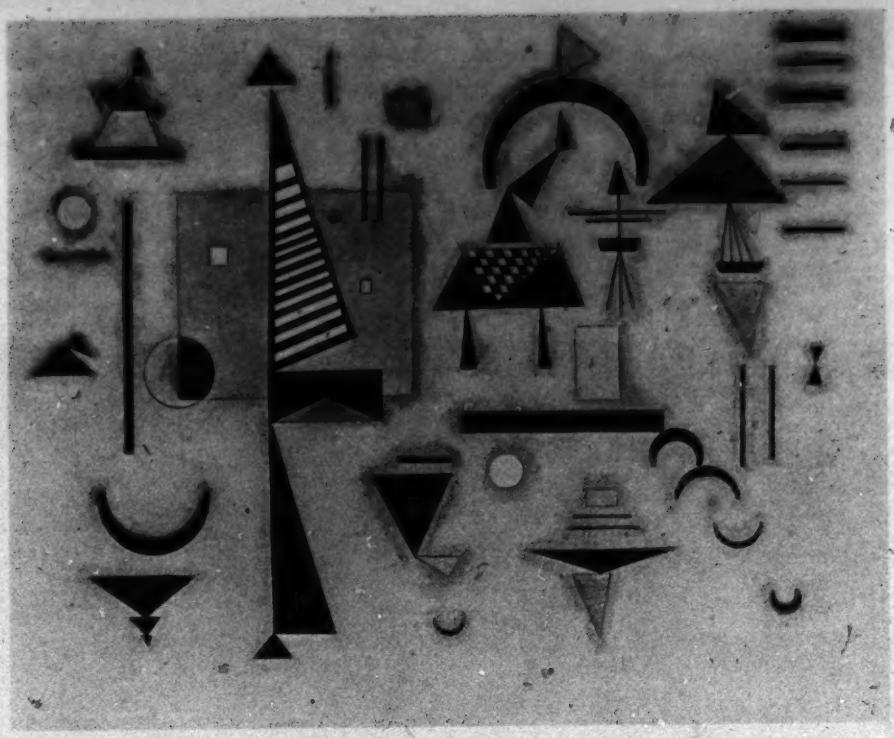
81. COMPOSITION X, NR. 655. 1939. Oel auf Leinwand, 120 x 195.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//39"; auf der Rückseite "VK//Nr. 655//1939".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

81a. CIRCUIT (Umkreis), NR. 663. 1939. Oel auf Leinwand, 92 x 73.
Signiert u.l. "K 39".
Privatbesitz Paris.

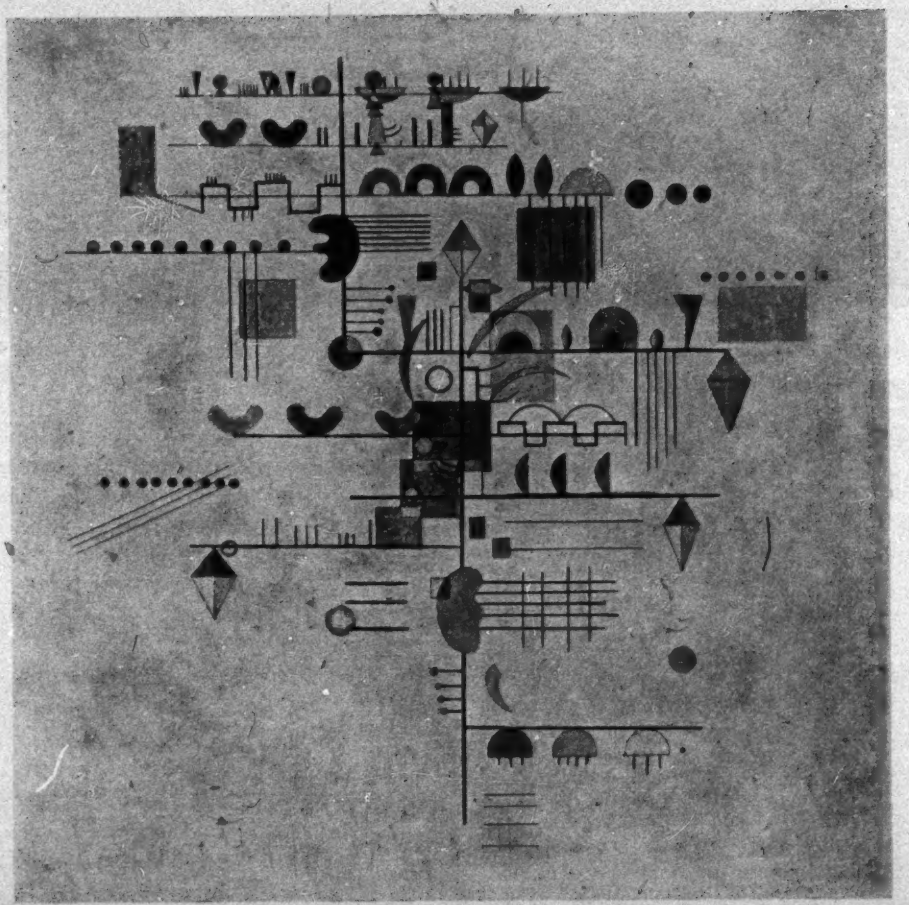
81b. UNANIMITÉ (Einhelligkeit), NR. 664. 1939. Oel auf Leinwand, 73 x 92.
Signiert u.l. "K 39".
Galerie Maeght, Paris.

81c. VERT ET ROUGE (Grün und Rot), NR. 669. 1940. Oel und Lack auf Holz, 79 x 52.
Signiert u.l. "K 40".
Privatbesitz Paris.

73



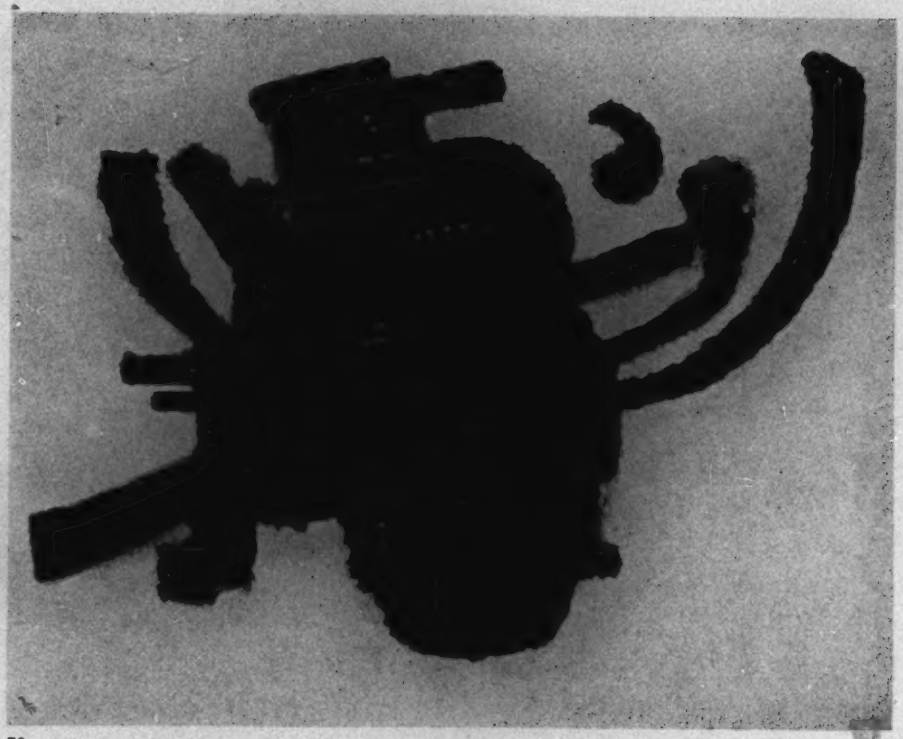
67



69

70

71

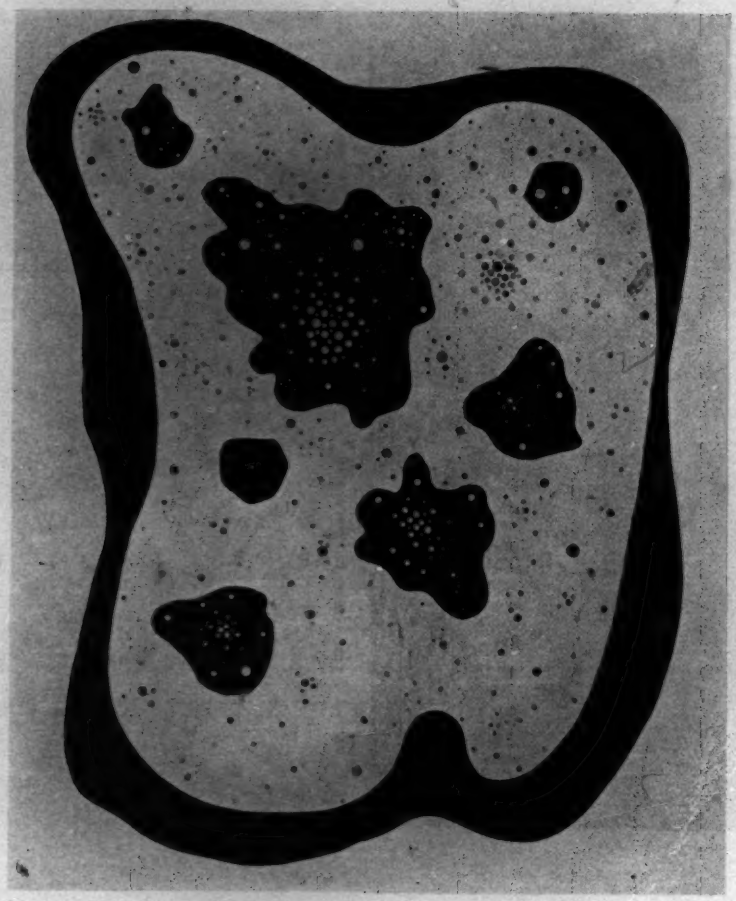


72

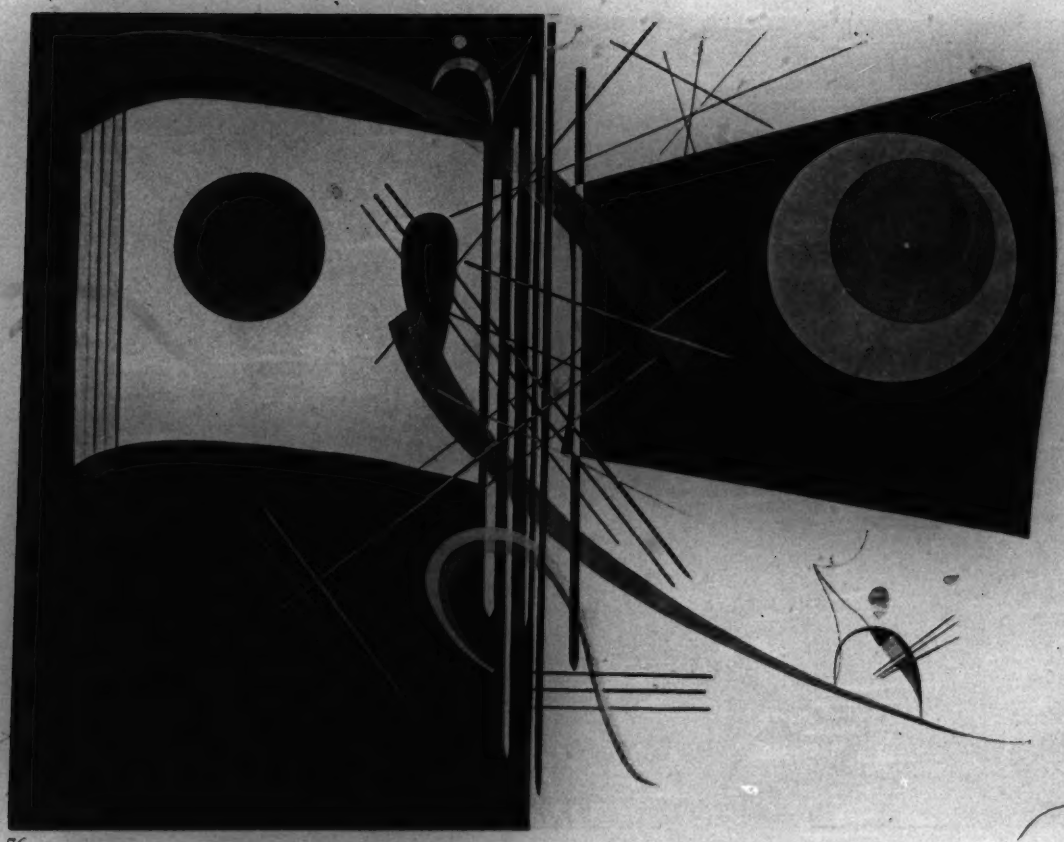
"Kandinsky prend toujours son inspiration dans le monde, qu'il transforme selon les principes d'abstraction qui ont toujours fait partie intégrante de l'art russe. Je me crois en droit d'affirmer que Kandinsky est le seul peintre abstrait authentique, en ce sens que l'abstraction ne lui vient pas de l'intellect mais du plus lointain de sa race".

Christian Zervos "Mathématiques et art abstrait", Cahiers d'Art, *Nr. 1–2, 1936, p. 8.*

74



75



76

"Wassily Kandinsky is without doubt one of the most significant and interesting of living artists... It is impossible to discuss modern movements in art without referring to Kandinsky. Kandinsky does not strum his colors, as do many painters. He prefers the crisp melodic sequence and precise harmonic chord, to the glissando. He can be as intellectual and at the same time *as sensuous as Bach and that synthesis is rare in any art".*

Hugh Gordon Porteus. "Kandinsky", New English Weekly, *February 24, 1938*

77

82. BLEU DU CIEL (Himmelblau), NR. 673. 1940. Oel auf Leinwand, 100 x 73.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//40"; auf der Rückseite "VK//Nr. 673//1940".
Sammlungen: Galerie Jeanne Bucher, Paris.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

83. MODÉRATION (Mässigung), NR. 678. 1940. Oel auf Leinwand, 100 x 65.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//40"; auf der Rückseite "VK//Nr. 678//1940".
Sammlungen: Privatbesitz, Elsass; Ralph S. Beecher, 1946.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

84. CONTRASTES RÉDUITS (Reduzierte Kontraste), Nr. 681. 1941. Oel auf Leinwand, 81 x 100.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//41"; auf der Rückseite "VK//Nr. 681//1941".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

85. ACTIONS VARIÉES (Bunte Aktionen), NR. 683. 1941. Oel und Lack auf Leinwand, 89 x 116.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//41"; auf der Rückseite "VK//Nr. 683//1941".
Sammlungen: Galerie René Drouin, Paris, 1945; J. B. Neumann, New York, 1947.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

86. ACCORD RÉCIPROQUE (Wechselseitiger Gleichklang), NR. 687. 1942. Oel und Lack auf Leinwand, 114 x 146.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//42"; auf der Rückseite "VK//Nr. 687//1942".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

86a. UNE FÊTE INTIME (Intimes Fest), NR. 701. 1942. Oel und Tempera auf Karton, 49 x 49.
Signiert u.l. "K 42".
Privatbesitz Paris.

86b. DIVISION-UNITÉ (Teilung-Einheit), NR. 709. 1943. Oel und Tempera auf Karton, 58 x 42.
Signiert u.l. "K 43".
Privatbesitz Paris.

86c. ACCORD, NR. 713. 1943. Oel auf Karton, 42 x 58.
Signiert u.l. "K 43".
Privatbesitz Paris.

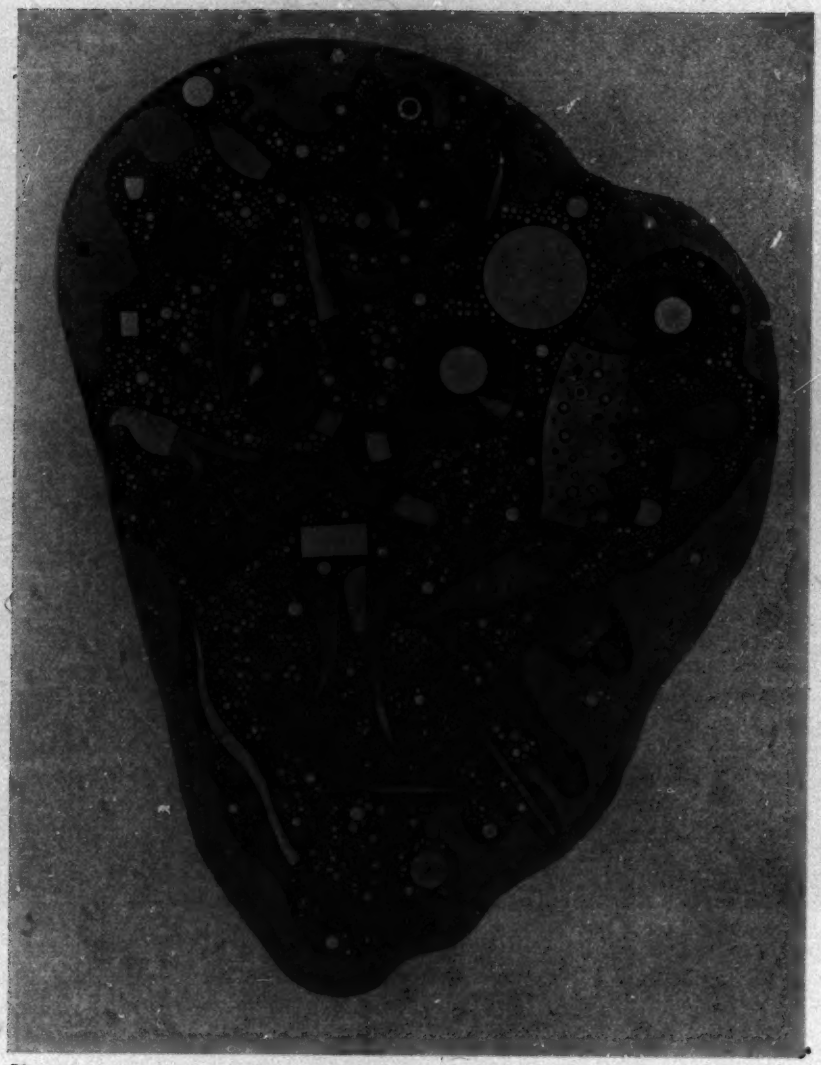
86d. L'ÉLAN BRUN (Der braune Aufschwung), NR. 715. 1943. Oel und Tempera auf Karton, 42 x 58.
Signiert u.l. "K 43".
Privatbesitz Paris.

87. CERCLE ET CARRÉ (Kreis und Quadrat), NR. 716. 1943. Tempera und Oel auf Karton, 42 x 58.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//43", auf der Rückseite "VK//Nr. 716//1943".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

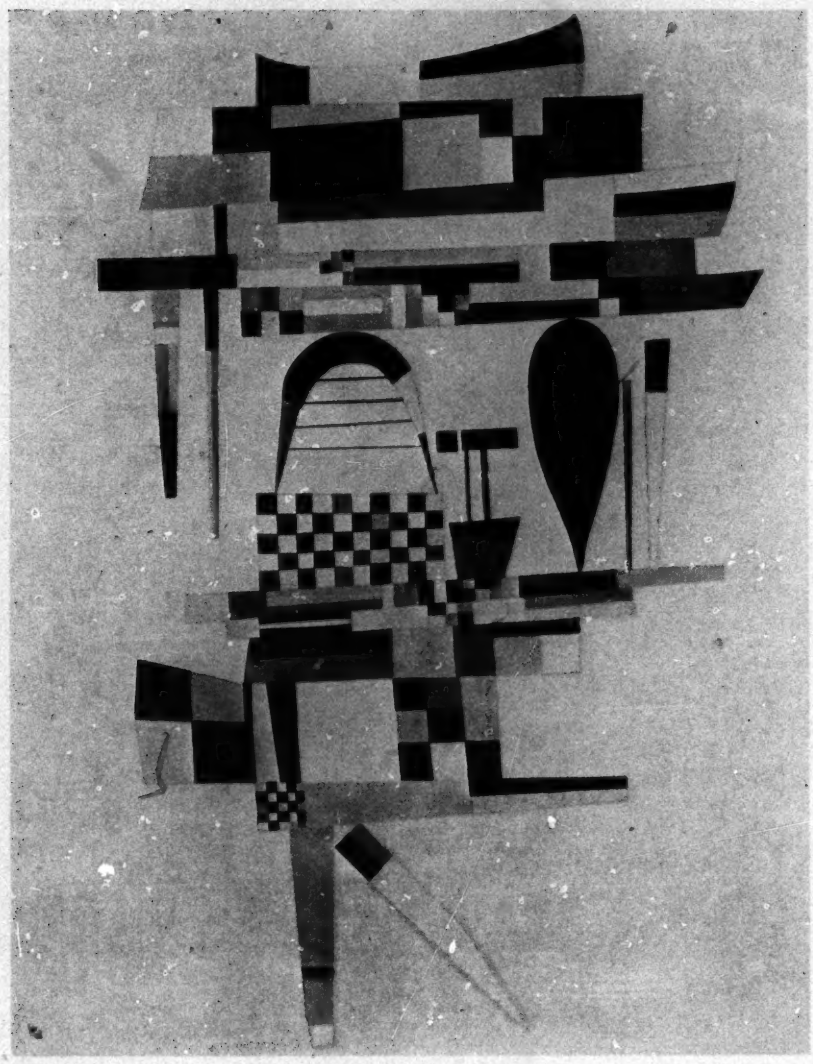
88. UN CONGLOMÉRAT (Ein Konglomerat), NR. 728. 1943. Gouache und Oel auf Karton, 58 x 42.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//43"; auf der Rückseite "VK//Nr .728//42 x 58".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

89. ÉLAN TEMPÉRÉ (unvollendetes Bild), NR. 738. 1944. Oel auf Karton, 42 x 58.
Signiert u.l. mit Monogramm "VK//44"; auf der Rückseite "Nr 738 Élan Tempéré//1944".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

81



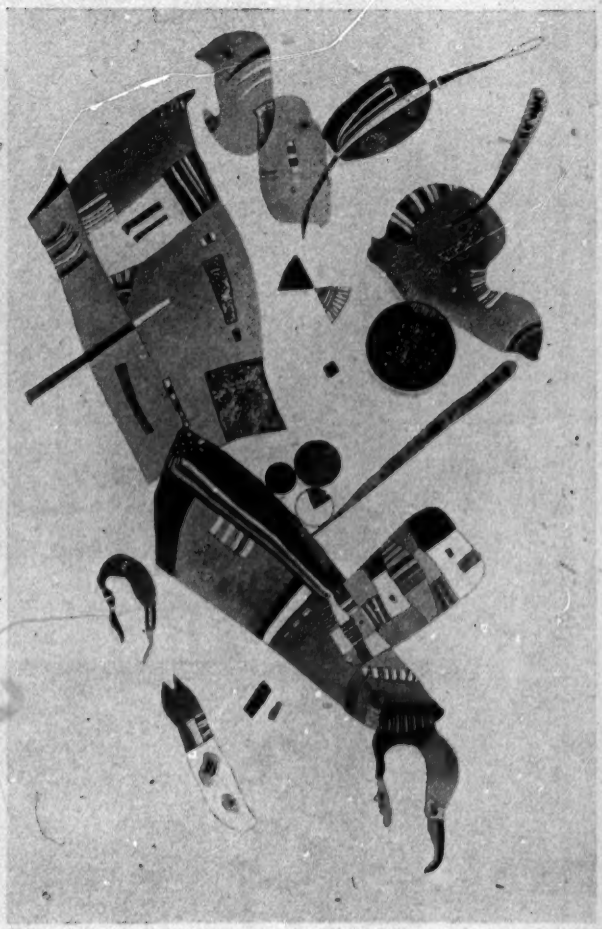
78



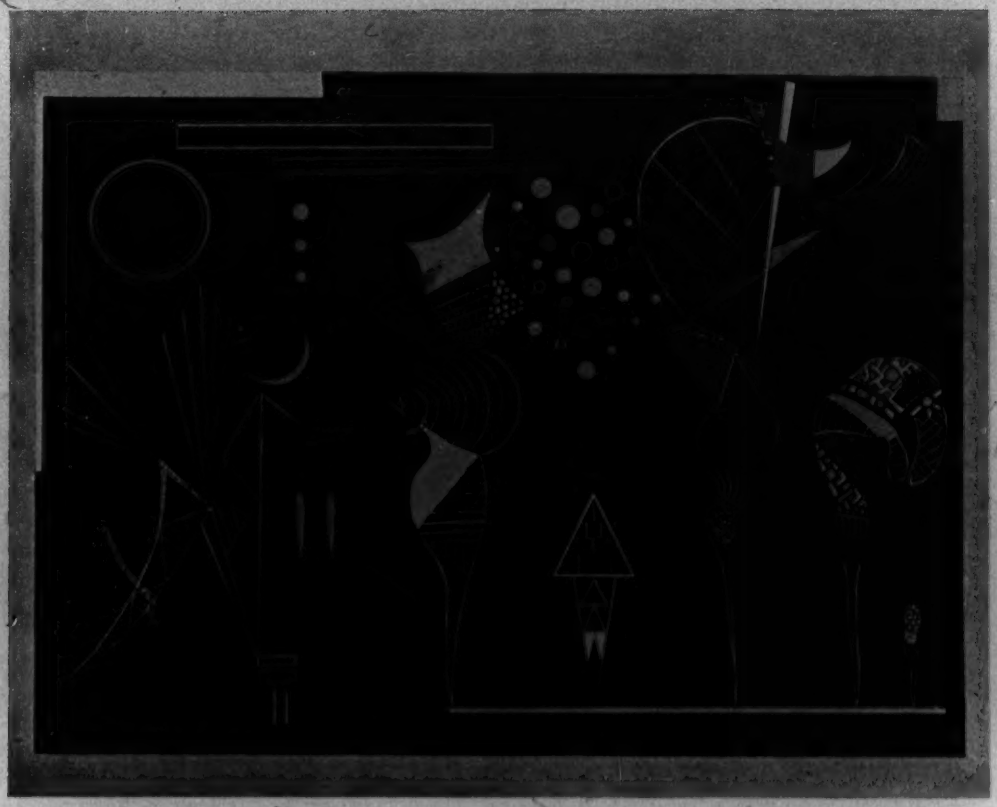
79

80

82

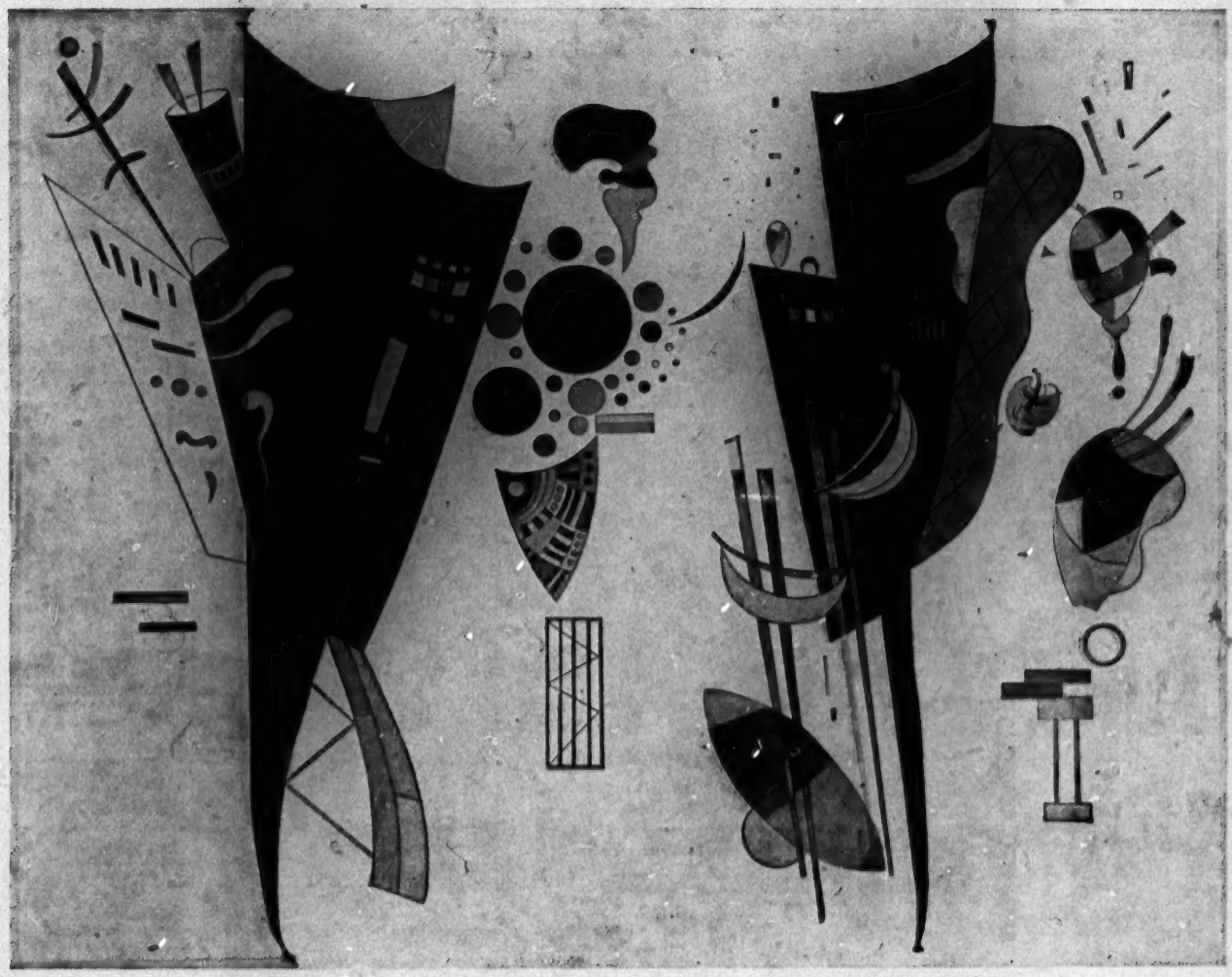


83



84

85



86

88

87

89

AQUARELLE

1

1. AQUARELL OHNE TITEL. Wasserfarben und Tinte, 49 x 63,5.
Signiert u.r. "Kandinsky, 1910".
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

1a. IM KREIS. 1911. Wasserfarben, 125 x 74.
Signiert u.l. "Kandinsky 1911".
Privatbesitz Paris.

1b. ROT UND BLAU. 1913. Wasserfarben, 36 x 40.
Signiert u.r. "K" (im Dreieck).
Privatbesitz Paris.

2. AQUARELL ZU "IMPROVISATION, NR. 13". 1913. Wasserfarben und Tinte, 30 x 23,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

3. OHNE TITEL. Um 1914. Wasserfarben, 40 x 36.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

4. EINFACH, NR. 5. 1916. Wasserfarben und Tinte, 22 x 28,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

5. OHNE TITEL. 1916. Wasserfarben und Tinte, 48 x 48,5.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

6. SKIZZE ZU "GRAUES OVAL, NR. 217". 1917. Wasserfarben und Tinte, 25,5 x 28,5.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

7. LEICHT ÜBER SCHWER, NR. 22. 1918. Wasserfarben und Tinte, 35,5 x 25.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

8. ZEICHNUNG, NR. 4. 1919. Tinte, 33,5 x 25,5.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

9. GRÜNER RAND. 1920. Wasserfarben und Gouache, 26 x 35,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

10. AQUARELL OHNE TITEL. 1922. Wasserfarben und Tinte, 31 x 46.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

11. KREISE. 1922. Wasserfarben, 38 x 38.
Mr. und Mrs. Charles B. Benenson, New York.

12. AQUARELL ZU "KLEINE WELTEN". 1922. Wasserfarben, 23 x 26,5.
Mr. und Mrs. A. L. Chanin, New York.

13. GLÜCKSGEFÜHL, NR. 47. 1923. Wasserfarben und Gouache, 37 x 26,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

14. SCHWERES GRÜN, NR. 172. 1924. Wasserfarben, Gouache und Tinte, 47,5 x 32,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

15. SPANNUNG NACH OBEN, NR. 168. 1924. Wasserfarben, Gouache und Tinte, 49 x 35.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

16. BEWEGUNG NACH OBEN, NR. 207. 1925. Wasserfarben und Tinte, 48 x 23,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

17. OBERE MITTE, NR. 208. 1926. Wasserfarben und Tinte, 36,5 x 25,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

18. VERTIKALE KONSTRUKTION, NR. 243. 1927. Wasserfarben, Gouache und Tinte, 47,5 x 31.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

19. ZARTE FREUDE. 1927. Gouache, 20,5 x 18,5.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

20. UM DIE ECKE, NR. 355. 1929. Gouache, 32 x 52.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

21. SCHERZO. 1930. Wasserfarben und Tinte, 22 x 16.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

22. SUITE, NR. 424. 1931. Wasserfarben und Gouache, 31,5 x 49.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

23. WACHSENDE FLECKEN, NR. 452. 1932. Wasserfarben und Tinte, 31,5 x 47.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

24. ROSA, NR. 508. 1933. Wasserfarben, 29 x 50.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

25. ENTWURF ZU EINEM POCHOIR. 1935. Gouache, 47,5 x 63.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

26. HORIZONTALE VARIATIONEN, NR. 567. 1936. Gouache, 29,5 x 49.
The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

27. SCHWARZ UND KALT, NR. 575. 1937. Gouache und Tinte, 50 x 32,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

27a. DESCENTE (Abstieg). 1938. Wasserfarben, 49 x 26.
Signiert u.l. und datiert.
Privatbesitz Paris.

28. SPIEL DER VERTIKALEN. 1939. Gouache, 49 x 31,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

29. HORIZONTALE, NR. 633. 1939. Wasserfarben und Gouache, 43,5 x 31,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

30. NR. 656. 1940. Gouache und Tinte, 48 x 30.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

31. NR. 688. 1940. Gouache, 49 x 31.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

32. AUF SCHWARZ, NR. 689. 1904. Gouache, 48,5 x 31.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

33. NR. 697. 1941. Gouache, 51 x 31,5.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

34. NR. 702. 1941. Gouache, Wasserfarben und Tinte, 47,5 x 31.
Nina Kandinsky, Neuilly-sur-Seine.

DOCUMENTATION

AUSSTELLUNGEN

Diese Liste fusst auf der von Kenneth C. Lindsay erstellten Kompilation in seiner unveröffentlichten Doktordissertation *An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky*, Universität Wisconsin, 1951.

Kataloge mit Vorworten Kandinskys sind mit * bezeichnet, die besonders wichtigen mit †

1901	München	Erste Ausstellung der Phalanx
1902	München	2. Ausstellung der Phalanx
	Berlin	5. Berliner Secession
1903	München	7. Ausstellung der Phalanx
	Berlin	8. Berliner Secession
1904	München	9. Ausstellung der Phalanx
	Rom	Internationale Ausstellung
	Hamburg	(Cassirer)
	Dresden	Grosse Kunstausstellung
	München	11. Ausstellung der Phalanx (Galerie Helbing)
	Dresden	(Richter's)
	Warschau	Salon Krywulta
	Paris	Salon d'Automne
	Berlin	9. Berliner Secession
1905	Rom	Internationale Ausstellung
	Hamburg	(Cassirer)
	Düsseldorf	(Schulte)
	Köln	(Schulte)
	Paris	Salon d'Automne
	Paris	Union Internationale des Beaux-Arts, des Lettres et des Sciences
	Wien	Secession
	Berlin	2. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes
1906	Karlsruhe	Neue Künstler-Vereinigung
	Paris	Salon d'Automne
	Berlin	(Wertheim)
	Berlin	11. Berliner Secession
	Weimar	3. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes
	Odessa	17. Ausstellung Russischer Künstler aus dem Süden
	München	Secession
1907	Dresden	Dresdener Brücke
	Rom	Internationale Ausstellung
	Paris	23. Salon des Artistes Indépendants
	Paris	Salon d'Automne
	Berlin	Secession
1908	Paris	24. Salon des Artistes Indépendants
	Dresden	Grosse Kunstausstellung
	Angers	(Musée du Peuple)
	Paris	Salon d'Automne
	Berlin	Secession
1909	Paris	25. Salon des Artistes Indépendants
	Paris	Salon d'Automne
	München	Erste Ausstellung der Neuen Künstler-Vereinigung (Moderne Galerie H. Thannhauser)
	München	Atelier Ausstellung
1910	Hamburg	3. Graphik Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes (Galerie Commeter)
	Düsseldorf	Sonderbund
	München	2. Ausstellung der Neuen Künstler-Vereinigung*
	Paris	Salon d'Automne
	Darmstadt	Künstlerbund
	Odessa	Salon 2—Internationale Kunstausstellung
1911	Paris	27. Salon des Artistes Indépendants
	Berlin	Neue Secession
	München	Der Blaue Reiter I (Galerie Thannhauser)*

1912	München	Der Blaue Reiter II
	Berlin	Erste Ausstellung Der Sturm
	Paris	28. Salon des Artistes Indépendants
	Köln	Internationale Ausstellung des Sonderbundes
	Berlin	Der Sturm. Ausstellung: zurückgestellte Bilder des Sonderbundes Köln
	Zürich	Moderner Bund (Kunsthaus Zürich)
	Berlin	7. Ausstellung Der Sturm
	Amsterdam	Expressionisten im Kunstsalon Roos
	München	Kandinsky Kollektivausstellung (Galerie Hans Goltz)*†
	München	Van Gogh bis Kandinsky
	München	Neue Kunst (Galerie Hans Goltz)
	Berlin	3. Ausstellung Der Sturm
	Frankfurt am Main	(Galerie Goldschmidt)
1913	Hamburg	(Louis Bock und Sohn)
	New York	International Exhibition of Modern Art (Armory of the 69th Regiment)
	London	Albert Hall Exhibition
	Berlin	Erster Deutscher Herbstsalon
	Amsterdam	3. Ausstellung des modernen Kunstkreises
1914	München	Grosse Kandinsky Kollektivausstellung (Galerie Thannhauser)
	Odessa	Frühjahrsausstellung (Museum des Kunstvereins)
	Helsingfors	Der Blaue Reiter
	Trondhjem	Der Blaue Reiter
	Göteborg	Der Blaue Reiter
	Dresden	Expressionismus (Galerie Arnold)
1916	Stockholm	(Gummesson)
	Den Haag	Der Sturm
	Zürich	(Galerie Dada)†
	Oslo	Kandinsky- and Gabriele Münter-Ausstellung
	Berlin	43. Ausstellung Der Sturm
	Berlin	44. Ausstellung Der Sturm
	München	30. Ausstellung Neuer Kunst (Galerie Hans Goltz)
1917	Zürich	Der Sturm
	Berlin	Ausstellung der Sammlung Walden
1918	Berlin	65. Ausstellung Der Sturm
	Berlin	68. Ausstellung Der Sturm
1919	Moskau	Neue Kunst—Expressionismus
	St. Petersburg	Erste Öffentliche Staatsausstellung
	Dresden	Sonderausstellung Der Sturm (Galerie Arnold)*
1920	New York	5th Exhibition of Société Anonyme
1921	Hannover	6. Ausstellung der Galerie von Garvens
	Köln	(Nierendorf)
1922	New York	19th Exhibition of Société Anonyme
	Berlin	Kandinsky Ausstellung (Galerie Guldendahl)
	Weimar	Kandinsky und Thüringer Maler
	Stockholm	(Gummesson)*
	Berlin	Erste Russische Kunstausstellung (Galerie van Diemen) †
1923	München	Hans Goltz-Jubiläum
	Hannover	Kestner Gesellschaft (Museum)
	New York	25th Exhibition of Société Anonyme †
	Dresden	(Hugo Erfurth)
	Jena	Moderne Malerei
	New York	Exhibition of Russian Painting (Brooklyn Museum)
	Weimar	Bauhaus (Museum)
	Detroit	Exhibition at State Fair
	Berlin	Juryfreie Ausstellung
	Berlin	(Nierendorf)
	Darmstadt	Ausstellung Deutscher Künstler
	Poughkeepsie	27th Exhibition of Société Anonyme (Vassar College)
	Göteborg	Kandinsky Ausstellung
1924	Belgrad	Internationale Ausstellung
	London	(James Wood)
	Zürich	Internationale Aquarell-Ausstellung
	Dresden	Secession
	Berlin	Grosse Berliner Ausstellung
	Zwickau	Jubiläumsausstellung des Zwickauer Kunstvereins
	Plauen	Ausstellung zeitgenössischer Kunst
	Braunschweig	Gesellschaft der Freunde junger Kunst (Museum)

1925	Dresden	Sieben Meister des Bauhaus (Hugo Erfurth) (Museum)
	Leipzig	Jahresausstellung mit den Franzosen
	Wiesbaden	Moderne und Exotische Kunst
	New York	The Blue Four (Daniel Gallery)
	Barmen	(Museum)
	Dresden	Secession
	Barmen	Meister des Bauhaus
	Zürich	Internationale Ausstellung
	Berlin	Die Maler der Gegenwart (Nierendorf)
1926	Ulm	Graphische Werke der Bauhaus Meister
	Braunschweig	Jubiläumsausstellung
	Oakland	The Blue Four (Oakland Municipal Art Gallery) †
	Philadelphia	Sesqui-Centennial Exhibition
	New York	43rd Exhibition of Société Anonyme
	Dresden	Kandinsky Jubiläumsausstellung (Galerie Arnold) †
	Berlin	Kandinsky Jubiläumsausstellung (Nierendorf)
	Dessau	Kandinsky Jubiläumsausstellung (Kunstverein Dessau)
1927	Mannheim	Kandinsky Jubiläumsausstellung (Museum)
	München	Kandinsky Jubiläumsausstellung (Goltz)
	Amsterdam	Kandinsky Jubiläumsausstellung
	Den Haag	Kandinsky Jubiläumsausstellung
	Zürich	(Museum)
1928	Frankfurt am Main	(Frankfurter Kunstverein)*
	New York	50th Exhibition of Société Anonyme (Art's Council Gallery)
	Brüssel	(Galerie L'Epoque)
	Düsseldorf	Deutsche Ausstellung
	Nürnberg	Dürer-Ausstellung
	Frankfurt am Main	(Galerie Schames)
	Dresden	(Fides)
	Berlin	Oktober-Ausstellung (Galerie Möller)*
	Nürnberg	Kandinsky Retrospective (Neuerische Halle)
1929	Paris	(Galerie Zak)
	Den Haag	(Kunstzaal De Bron)
	Oakland	(Oakland Art Gallery)
	Basel	Bauhaus Dessau (Kunsthalle)
	Brüssel	(Galerie Le Centaure)
	Dresden	Secession
	Köln	Deutscher Künstlerbund
	Berlin	Juryfreie Kunstausstellung (November-Gruppe)
	Zürich	Ausstellung der Neuen Optik (Museum)
	Berlin	Der Blaue Reiter (Möller)
	Halle	Kandinsky Retrospective (Museum)
	Berlin	Berliner Secession (November-Gruppe)
	Breslau	Kandinsky Retrospective (Gesellschaft der Kunstfreunde)
1930	Saarbrücken	(Museum)
	Essen	Meister des Bauhaus (Museum)
	Hollywood	The Blue Four (Braxton Gallery) †
	Paris	(Galerie de France) †
	Krefeld	(Museum)
	Wien	Kunst unserer Zeit
	Paris	Exposition Cercle et Carré (Galerie 23)
	Wiesbaden	Ausstellung von Dreissig Deutschen Künstlern (Neues Museum)
	Venedig	Internationale Ausstellung
	Düsseldorf	(Galerie Flechtheim)
	Kiel	Kandinsky Retrospective
	New York	59th Exhibition of Société Anonyme (Rand School)
1931	Berlin	Kandinsky Ausstellung (Galerie Flechtheim) †
	Brüssel	Internationale Ausstellung
	Frankfurt am Main	Vom Abbild zum Sinnbild (Städelsches Institut)
	Saarbrücken	Ausstellung—Erich Menselsohn, Wassily Kandinsky, Arno Breker (Museum)*,
	Zürich	(Museum)
	Mexico City	The Blue Four (National Library of Mexico) †
	Essen	Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes
	Belgrad	Deutsche Ausstellung
	Zagreb	Deutsche Ausstellung
	Chicago	Exhibition of The Arthur Jerome Eddy Collection (The Art Institute)*
1932	Chicago	(The Art Institute)

	Berlin	(Galerie Möller)*
	Santa Barbara	The Blue Four
	Essen	(Museum)
	Königsberg	Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes
	Weimar	Goethe aus Weimar (Museum)
	Mannheim	Aus Gestalt und Gestaltung (Kunsthalle)
	Stockholm	Internationale Aquarell-Ausstellung
	Stockholm	(Gumesson)
	New York	(Valentin Gallery)
	Mühlheim	Ausstellung Moderner Kunst (Museum)
	Köln	Moderne Deutsche Kunst (Grosser Kongress-Saal)
	Berlin	Deutsche Ausstellung (Galerie Flechtheim)
1933	London	International Exhibition
	Beverly Hills	The Blue Four (Hanson Music Company?)
1934	Mailand	(Galleria Il Milione) †
	Paris	(Galerie Cahiers d'Art)
	Hollywood	The Blue Four
	New York	5th Annual Exhibition (The Museum of Modern Art)
1935	Luzern	These-Antithese-Synthese*
	San Francisco	(Putzel)
	Paris	Peinture Contemporaine (Costelucho-Diana)
	Paris	(Galerie Cahiers d'Art)
	New York	Kandinsky, Max Weber and Paul Klee (New Art Circle of J. B. Neumann)
1936	New York	(J. B. Neumann)
	London	International Exhibition of Abstract and Concrete Art (Lefevre Gallery)
	Paris	(Jeanne Bucher und Mme. Cuttoli)
	Charleston	Exhibition (Sent by the Guggenheim Foundation; Gibbs Memorial Art Gallery)
	New York	Cubism and Abstract Art (The Museum of Modern Art)
	Cambridge, Mass.	Kandinsky Retrospective (Germanic Museum, Harvard)
	Spanien	Wanderausstellung Zeitgenössischer Kunst; Die Sammlung der *gaceta de arta* organisiert durch die Adlan-Gruppe
1937	Bern	Kandinsky und Zeitgenössische Französische Meister
	New York	Kandinsky—A Retrospective View (Nierendorf Gallery)
	London	Unity of Artists for Peace, Democracy and Cultural Development
	Paris	Exposition Internationale (Jeu de Paume)
	Kopenhagen	Exhibition of Post-Expressionism; Abstract Art, New-Plasticism and Surrealism*
1938	New York	Three Masters of the Bauhaus: Kandinsky, Klee and Feininger (Nierendorf Gallery)
	London	(Guggenheim Jeune Gallery)
	Mailand	Abstrakte Kunst (Galleria Il Milione)
	Charleston	Exhibition (Sent by the Guggenheim Foundation; Gibbs Memorial Art Gallery)
	Amsterdam	Abstrakte Kunst (Stedelijk Museum)*
	London	Exhibition of 20th Century German Art (New Burlington Gallery)
	Oslo	Internationale Ausstellung
1939	New York	(Nierendorf Gallery)
	Paris	(Jeanne Bucher)
	Boston	Contemporary German Art (Institute of Modern Art)
	Sacramento	Bauer and Kandinsky (Crocker Art Gallery)
	London	Abstract Art and Concrete Art (Guggenheim Jeune Gallery)*
	Springfield, Mass.	Some New Forms of Beauty (Smith Art Gallery)
1940	Los Angeles	(Stendahl Gallery)
1941	New York	(Nierendorf Gallery) †
1942	Paris	(Jeanne Bucher)
	New York	(Nierendorf)
	Paris	Trois Peintres Abstraits: Kandinsky, Domela, De Stael (Jeanne Bucher)
1944	Paris	Kandinsky, Magnelli, De Stael and Domela (Galerie Esquisses)
	Basel	Konkrete Kunst (Kunsthalle)
	New York	The Blue Four Reunited (Buchholz Gallery)
	Paris	(Galerie Esquisses)
1945	Zürich	(Galerie des Eaux-Vives)
	Paris	Art Concret (Galerie René Drouin)
	Chicago	(The Arts Club)
	Basel	Gedächtnisausstellung Wassily Kandinsky (Kunsthalle)
1946	Pittsburg	(Department of Fine Arts, Carnegie Institute)
	Paris	Premier Salon des Réalités Nouvelles
	Zürich	Braque, Kandinsky, Picasso (Kunsthaus) †
1947	Paris	(Galerie René Drouin)
	Avignon	Exposition de peintures et sculptures contemporaines (Palais des Papes)

	Amsterdam	(Stedelijk Museum) †
	Krefeld	Expressionismus (Krefelder Museums-Verein)
	New York	Bauer, Kandinsky, Rebay: Water Colors
1948	Basel	(Kunstmuseum)
	Venedig	24. Biennale
	München	(Galerie Stangl)
	New York	(Janis Gallery)
	Paris	Klee et Kandinsky (Galerie Allendy)
1949	Paris	Préliminaires à l'art abstrait: Épanouissement de l'art abstrait (Galerie Maeght)
	Paris	(Galerie René Drouin)
	München	Der Blaue Reiter (Haus der Kunst)*
	New York	(Janis Gallery)
	São Paulo	Do Figurativiamo Ao Abstracionismo (Museum of Modern Art)
1950	Basel	Der Blaue Reiter (Kunsthalle)*
	Wien	Internationale Ausstellung: Form und Gestaltung (Akademie der schönen Künste)
	New York	20th Century Old Masters (Janis Gallery)
	Nizza	La Belle Époque, 1895 à 1914
	Paris	(Galerie de Beaune)
	Düsseldorf	(Galerie Hella Nebelung)
	München	Die Maler am Bauhaus (Haus der Kunst)*
	London	(Gimple Fils)†
	Venedig	25. Biennale †
	Lille	Exposition Demi-Centenaire (Museum)
	Providence	Five Modern Old Masters (Rhode Island School of Design)
	Bern	Les Fauves und die Zeitgenossen (Kunsthalle)
	Zürich	Europäische Kunst (Kunsthaus)
1951	New York	Recent Acquisitions (Museum of Non-Objective Painting)
	Paris	Galerie Maeght†
1952	Köln	Die alten Meister der Modernen Kunst in Deutschland (Galerie Möller)
	Paris	L'Oeuvre du XXe siècle (Musée National d'Art moderne)
	Boston	Kandinsky Retrospective (Institute of Contemporary Art)
		ging weiter nach: New York: (Knoedler's)
		San Francisco: (Museum of Art)
		Minneapolis: (Walker Art Center)
		Cleveland: (Museum of Art)
		Miami: (Lowe Gallery, University of Miami)
1953	New Haven	Société Anonyme (Yale University Art Gallery)
	Recklinghausen	(Arbeit-Feierzeit Museum)
	Bern	Europaïsche Kunst aus Berner Privatbesitz (Kunsthalle)
	Luzern	Deutsche Kunst; Meisterwerke des 20. Jahrhunderts (Kunstmuseum)
	Luzern	(Galerie Rosengart)
	New York	Years of Janis (Janis Gallery)
	Köln	Kandinsky Retrospective 1912–1942 (Galerie Möller)†
	Paris	(Galerie Maeght)†
1954	Philadelphia	Arensberg Collection (Museum)
	New York	Der Blaue Reiter (Valentin Gallery)
	München	Kandinsky, Marc, Münter: Unbekannte Werke (Galerie Stangl)
	München	Kandinsky, Klee (Haus der Kunst)
	Amsterdam	Collection Philippe Dotremont (Stedelijk Museum)
	Saarbrücken	Kandinsky und andere
	Turin	Espressionismo (Museo Civico)
	Darmstadt	Kunst unserer Zeit und Sammlung Karl Ströher (Hessisches Landesmuseum)
	Basel	Collection Fernand Graindorge (Kunsthalle)
1955	New Haven	20th Century Drawing (Yale University Art Gallery)
	Cambridge, Mass.	Artists of the Blaue Reiter (Busch-Reisinger Museum)
	Cincinnati	Kandinsky Prints (Art Museum)
	Pasadena	Scheyer Collection (Art Museum)
	New York	Kandinsky and others (Saidenberg Gallery)
	New York	17 Modern Masters (Rose Fried Gallery)
	Zürich	Der Sturm (Kunstgewerbemuseum)
	Bern	Gesamtausstellung Wassily Kandinsky (Kunsthalle)
	Kassel	Documenta
	New York	Loan Exhibition by American Federation of Arts
1956	New York	Kandinsky Murals (The Museum of Modern Art)
	Seattle	The Blue Four (Art Museum)
	New York	German Expressionists (Fine Arts)
	Buffalo	Expressionism 1900–1955 (Albright Gallery)

	London	Hundred Years of German Painting, 1850–1950 (Tate Gallery)
	Bern	Von der Brücke zum Bauhaus (Gutekunst und Klipstein) †
	Bern	Sammlung Rupf (Kunstmuseum)
	Wolfsburg	Deutsche Malerei: Ausgewählte Meister
	Recklinghausen	10. Ruhr-Festspiele (Kunsthalle)
	Basel	Sammlung Richard Doetsch-Benziger (Kunstmuseum)
	Pasadena	The Blue Four: Galka E. Scheyer Collection (Art Museum)†
1957	New York	(Galerie Chalette)
	New York	(Kleeman Gallery)
	New York	The Struggle for New Forms (World House Galleries)
	New York	The R. L. Feigen Collection (World House Galleries)
	New York	German Art of the 20th Century (Museum of Modern Art)
	New York	50 Works by 23 Modern Masters (Rose Fried Gallery)
	New York	Kandinsky, Klee and Marc (Arts Center)
	London	(Tate Gallery)
1958	Paris	Guggenheim Selection (Musée National d'Art Moderne)
	London	(Tate Gallery)
1960	Paris	(Galerie Maeght)
	London	Der Blaue Reiter (Tate Gallery)
1961	London	Gabriele Münter Collection (Marlborough Galleries)
	New York	(New Gallery)
	Winterthur	Der Blaue Reiter (Kunstmuseum)
	Paris	Kandinsky Retrospective (Galerie Flinker)
1962	London	Painters of the Bauhaus (Marlborough Galleries)
	Paris	Der Blaue Reiter (Galerie Maeght)

Die nachfolgende Liste enthält die Namen der Städte, wo Einzel- oder Gruppen-Ausstellungen stattgefunden haben und das Ausstellungsjahr. Weitere Daten waren uns nicht zugänglich.

1902	Wiesbaden	
1903	Odessa	
1904	St Petersburg (2)	
	Moskau	
	Odessa	
	Krakau	
1905	Dresden	
	Moskau	
1906	Krefeld	
	Prag	
	Frankfurt am Main	
	Chartres	
1907	Odessa	
	Moskau	
1909	Hagen	
	London	
1910	London	
	Hamburg	
1911	Köln	
	Weimar	
1912	Hagen	
1913	Frankfurt am Main	
1914	Magdeburg	
	Stuttgart	
	Genf	
	Köln	
	Hannover	
	Malmö	(Graphik-Ausstellung organisiert durch "Der Sturm")
	Tokio	(Graphik-Ausstellung organisiert durch "Der Sturm")
	Stockholm	(Graphik-Ausstellung organisiert durch "Der Sturm")
	London	(Graphik-Ausstellung organisiert durch "Der Sturm")
1915	Moskau	
1917	Helsingfors	
	St Petersburg	
1920	Moskau	
1921	Moskau	
1922	Barmen	
	Calcutta	
1923	Plauen	
	Köln	
1924	Dresden	
	Wien	
	Stockholm	
1925	Wiesbaden	
	Erfurt	
	Dessau	
	Jena	
	Darmstadt	
	Düsseldorf	
1926	Wiesbaden	
1927	Plauen	
1928	Krefeld	
	New York	
	Basel	
1929	Antwerpen	
	Kassel	
	Altona	
1932	Rotterdam	
	Frankfurt am Main	
	Wien	
	Bielefeld	
1935	San Francisco	
1936	Los Angeles	
	London	
1944	New York	
1945	New York	
1946	Paris	
	Tours	
1947	Liège	
1949	Kopenhagen	
1957	München	

BIBLIOGRAPHIE

Die sehr selektive Liste fusst auf der ausführlichen Bibliographie, welche Bernard Karpel, Bibliothekar am Museum of Modern Art in New York, für Will Grohmanns *Kandinsky, Leben und Werk* vorbereitet hat

VON KANDINSKY

Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, München, Piper, 1912
The Art of Spiritual Harmony, London, Constable; Boston, Houghton Mifflin, 1914
The Art of Spiritual Harmony, (in Japanisch), Tokio, Idea Shoin, 1924
Della Spiritualità nell' Arte. Particolarmente nella Pittura, Roma, Edizioni di Religio, 1940
On the Spiritual in Art, New York, Museum of Non-Objective Painting, 1946
Concerning the Spiritual in Art, and Painting in Particular, 1912, New York, Wittenborn, Schultz, 1947
Du Spirituel dans l'Art, et dans la Peinture en Particulier, Paris, Drouin, 1949
Über das Geistige in der Kunst, Bern-Bümpliz, Benteli, 1952
De lo Espiritual en el Arte, y la Pintura en Particular, Buenos Aires, Galatea y Nueva Visión, 1956
Der Blaue Reiter, München, Piper, 1912. Herausgegeben von Kandinsky and Franz Marc
Klänge, München, Piper, 1913
Kandinsky, 1901–1913, (Rückblicke), Berlin, Der Sturm, 1913
V. V. Kandinskii. *Tekst Khudozhnika*, Moskau, 1918
Kandinsky, Herausgegeben von Hilla Rebay, New York, Museum of Non-Objective Painting, 1945
In Memory of Vasily Kandinsky, New York, Museum of Non-Objective Painting, 1945
Regard sur le Passé, Paris, Drouin, 1946
Rückblicke, Baden-Baden, Klein, 1955. Einleitung von Ludwig Grote
Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München, Langen, 1926
"Analyse des éléments premiers de la peinture", *Cahiers de Belgique*, vol. 4, May, 1928, pp. 126–132
"Ekdhosi Pneumatiskis Kalliergeis Kai Tekhins", *Edition of Fine Arts and Crafts*, Athens, 1937
Point and Line to Plane: Contribution to the Analysis of the Pictorial Elements, New York, Museum of Non-Objective Painting, 1947
Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bern-Bümpliz, Benteli, 1955. Einleitung von Max Bill
Essays über Kunst und Künstler, Stuttgart, Gerd Hatje, 1955. Edited by Max Bill. Writings from 1912–1943.
Bauhaus-Zeitschrift für Gestaltung, 1931. Herausgegeben von Kandinsky, Albers and Hilberseimer

UEBER KANDINSKY Monographien.

Zehder, Hugo. *Wassily Kandinsky: Unter autorisierter Benutzung der russischen Selbstbiographie*, Dresden, Kaemmerer, 1920
Lindsay, Kenneth C. *An Examination of the Fundamental Theories of Wassily Kandinsky*, Madison, Wisconsin, University of Wisconsin, 1951. Unveröffentlichte Doktordissertation
Bill, Max, ed. *Wassily Kandinsky*, Boston, Institute of Contemporary Art, zusammen mit Maeght, Éditeur, Paris, 1951
Brisch, Klaus. *Wassily Kandinsky*, Bonn, Universität Bonn, 1955. Unveröffentlichte Doktordissertation
Eichner, Johannes. *Wassily Kandinsky und Gabriele Münter*, München, Bruckmann, 1957
Grohmann, Will. *Wassily Kandinsky: Life and Work*, New York, Abrams, 1958 (Köln, DuMont Schauberg, 1958)
Brion, Marcel. *Kandinsky*, London, Oldbourne, 1961

ARTIKEL In chronologischer Ordnung.

Evans, E. P. "Artists and art life in Munich", *The Cosmopolitan*, vol. 9, Mai, 1890, pp. 3-14
Michel, Wilhelm. "Münchner Graphik: Holzschnitt und Lithographie", *Deutsche Kunst und Dekoration*, Darmstadt, vol. 16, 1905, pp. 437-457
Leonhard, Rudolf. "Kandinsky", *Der Sturm*, Berlin, vol. 3, 1912, pp. 134-135, 204-205
Vauxcelles, Louis. "Au Salon des Indépendants", *Gil Blas*, Paris, März 19, 1912, p. 201; März 21, 1912, p. 261
"Für Kandinsky", *Der Sturm*, Berlin, vol. 3. no. 150-151, März, 1913, pp. 277-279; no. 152-153, p. 288; no. 154-155, pp. 3, 5-6
Marc, Franz. "Kandinsky", *Der Sturm*, Berlin, vol. 4, no. 186-187, November, 1913, p. 130
Tietze, Hans. (Zeitschrift der "Klänge"), *Die Graphischen Künste*, vol. 37, 1913, pp. 15-16
Umanskij, Konstantin. "Russland IV: Kandinskij's Rolle im russischen Kunstleben", *Der Ararat*, Mai-Juni, 1920, pp. 28-30
Zahn, Leopold. "Bücher: Picasso und Kandinsky", *Der Ararat*, vol. 2, 1921, pp. 171-173
Grohmann, Will. "Wassily Kandinsky", *Cicerone*, Leipzig, vol. 16, no. 19, September, 1924, pp. 887-898
Kállai, Ernst. "Malerei und Photographie", *i 10*, Amsterdam, vol. 1, no. 4, 1927, pp. 148-157; no. 6, 1927, pp. 227-236
Schneider, Theo. "Die Kunstlehre Kandinskys", *Kunstblatt*, Weimar, vol. 11, no. 5, 1927, pp. 198-200
Grote, Ludwig. "Bühnenkompositionen von Kandinsky", *i 10*, Amsterdam, vol. 2, no. 13, July, 1928, pp. 4-5
Tériade, E. "Kandinsky", *Le Centaure*, Brüssel, vol. 3, no. 8, Mai, 1929, pp. 220-222
Breton, André; Eluard, Paul. "Enquête", *Minotaure*, Paris, no. 4, Dezember, 1933, pp. 101-116
Zervos, Christian. "Notes sur Kandinsky", *Cahiers d'Art*, Paris, vol. 9, no. 5-8, 1934, pp. 149-157
Valentiner, Wilhelm R. "Expressionism and abstract painting", *Art Quarterly*, Detroit, vol. 4, no. 3, 1941, pp. 210-239
Berenson, Ruth. "Kandinsky: first non-objectivist", *Art News*, New York, no. 21, April, 1945, pp. 1-14
Breton, André, "Genèse et perspective artistique du surréalisme", *Labyrinthe*, Paris, no. 5, 1945, pp. 10-11; no. 6, 1945, pp. 4-11
Feininger, Julia and Lyonel. "Wassily Kandinsky", *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 38, May, 1945, pp. 174-175
Hayter, Stanley W. "The Language of Kandinsky", *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 38, May, 1945, pp. 176-179
Lindsay, Kenneth C. "Om 'Op og ned' paa et Abstrakt Billede", *Kunst*, Kopenhagen, 1945, pp. 202-204
Zervos, Christian. "Wassily Kandinsky, 1866-1944", *Cahiers d'Art*, Paris, vol. 20-21, 1945-46, pp. 114-127
Rebay, Hilla. "Pioneer in non-objective painting", *Carnegie Magazine*, Pittsburgh, vol. 20, May, 1946, pp. 8-12
Bill, Max. "Die Mathematische Denkweise in der Kunst unserer Zeit", *Werk*, Winterthur, no. 3, 1949, pp. 86-91
Giedion-Welcker, Carola. "Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus", *Werk*, Winterthur, vol. 37, no. 4, April, 1950, pp. 117-123
Grote, Ludwig. "Der Blaue Reiter", *Die Kunst*, München, vol. 48, no. 1, 1950, pp. 4-11
Sutton, Denys. "L'expressionisme à la XXXVe Biennale de Venise", *Les Arts Plastiques*, Brüssel, vol. 4, 1950, pp. 171-178
Thwaites, John A. "The Bauhaus painters in Munich", *Burlington Magazine*, London, vol. 92, August, 1950, p. 237
Thwaites, John A. "The Blaue Reiter, a milestone in Europe", *Art Quarterly*, Detroit, vol. 13, no. 1, Winter, 1950, pp. 12-20
Ashmore, Jerome. "The old and the new in non-objective painting", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cleveland, vol. 9, 1951, pp. 294-300
Estienne, Charles. "Deux éclairages: Kandinsky et Miró", *XXe Siècle*, Paris, nouvelle série, no. 1, 1951, pp. 21-38
Gindertael, R. V. "Kandinsky jusqu'à l'abstraction", *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne, vol. 3, no. 1, Dezember, 1951, pp. 29-30
Gordon, Donald A. "Experimental psychology and modern painting", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cleveland, vol. 9, März, 1951, pp. 227-243
Kandinsky, Nina. "Kandinsky, mio marito", *La Biennale*, Venice, no. 3, Januar, 1951, pp. 8-10
Francis, H. S. "A retrospective exhibition of Wassily Kandinsky", *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, Cleveland, vol. 39, November, 1952, p. 228
Gindertael, R. V. "Quelques documents pour aider à mieux comprendre 'Le passage de la ligne'", *Art d'Aujourd'hui*, Boulogne, vol. 3, no. 5, June, 1952, pp. 18-19
Holtzman, Harry. "Liberating Kandinsky", *Art News*, New York, vol. 51, Mai, 1952, pp. 22-25
"Kandinsky", *Institute of Contemporary Art Bulletin*, Boston, vol. 1, no. 3, April, 1952, pp. 1-2
Lindsay, Kenneth C. "Kandinsky's method and contemporary criticism", *Magazine of Art*, Washington, D.C., vol. 45, Dezember, 1952, pp. 355-361
Myers, Bernard S. "From abstract expressionism to new objectivity", *American Artist*, New York, vol. 16, April, 1952, pp. 26-28
San Lazzaro, Gualtieri di. "Kandinsky", *XXe Siècle*, Paris, vol. 3, Juni, 1952, pp. 73-74
Veronesi, Giulia. "Kandinsky verso l'astrazione dal 1900 al 1910", *Emporium*, Bergamo, vol. 115, Februar, 1952, pp. 84-88
Alvard, Julien, "Kandinsky", *Cimaise*, Paris, no. 2, Dezember, 1953, p. 7
Kandinsky, Nina, und andere. "Ciurlionis e Kandinsky", *La Biennale*, Venice, no. 12, Februar, 1953, pp. 30-31
Lindsay, Kenneth C. "Genesis and meaning of the cover design for the first Blaue Reiter exhibition catalog", *Art Bulletin*, New York, vol. 35, März, 1953, pp. 32-33
Lindsay, Kenneth C. "Mr. Pepper's defense of non-objective art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Cleveland, vol. 12, no. 2, Dezember, 1953, pp. 243-247
Brion, Marcel. "Le tournant spirituel", *I 4 Soli*, Alba and Turin, vol. 2, no. 6, 1955, pp. 4-11
Francastel, Pierre. "L'expérience figurative et le temps", *XXe Siècle*, Paris, no. 5, Juni, 1955, pp. 41-48
Grohmann, Will. "Le Cavalier Bleu", *L'Oeil*, Paris, no. 9, September, 1955, pp. 4-13
Liberman, Alexander, "Kandinsky", *Vogue*, New York, vol. 126, November 1, 1955, pp. 134-187, 172

Flemming, Hanns Th. "Kandinsky's Entwicklungsstufen", *Die Kunst und das Schöne Heim*, München, vol. 54, no. 4, Januar, 1956, pp. 128-131
Grohmann, Will. "Zu den Anfängen Wassily Kandinskys", *Quadrum*, Brüssel, no. 1, Mai, 1956, pp. 62-68
Hofmann, Werner. "Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Wien, Januar, 1956, pp. 136-150
Jaffé, Michael. "Een Schilderij uit Kandinsky's beginperiode", *Bulletin Museum Boymans*, Rotterdam, vol. 7, no. 1, 1956, pp. 2-5
Lindsay, Kenneth C. "Kandinsky in 1914 New York", *Art News*, New York, vol. 55, Mai, 1956, pp. 32-33
Read, Herbert. "An art of internal necessity", *Quadrum*, Brüssel, no. 1, Mai, 1956, pp. 7-22
Grohmann, Will. "Bauhaus", *L'Oeil*, Paris, no. 28, April, 1957, pp. 12-21
Selz, Peter. "The aesthetic theories of Wassily Kandinsky", *The Art Bulletin*, New York, vol. 39, no. 2, pp. 127-136
Volboudt, Pierre. "L'humour formel de Kandinsky", *XXe Siècle*, Paris, new series, no. 8, Januar, 1957, pp. 27-32
Kramer, Hilton. "Toward an art of mysticism, the life and work of Kandinsky, subject of new study by the critic W. Grohmann", *Arts*, New York, vol. 33, Dezember, 1958, pp. 34-37
Volboudt, Pierre. "Wassily Kandinsky", *Cahiers d'Art*, Paris, vol. 31-32, 1958, pp. 177-215
Hodin, J. P. "Wassily Kandinsky, life and work, by Will Grohmann", review, *Studio*, London, vol. 158, Dezember, 1959, pp. 157-159
Lindsay, Kenneth C. "Wassily Kandinsky, life and work, by Will Grohmann", review, *Art Bulletin*, New York, vol. 41, Dezember, 1959, pp. 348-350
Hoffmann, Edith. "Blaue Reiter at the Tate Gallery", *Burlington Magazine*, London, vol. 102, November, 1960, pp. 498-501
Kimball, M. "Kandinsky and Rudolf Steiner", *Arts*, New York, vol. 34, März, 1960, p. 7
Read, Herbert. "Social significance of abstract art", *Quadrum*, Brüssel, no. 9, 1960, p. 67
Roditi, Edouard. "Interview with Gabriele Münter", *Arts*, New York, vol. 34, Januar, 1960, pp. 36-41
Staber, Margit. "Die Anfänge der Konkreten Kunst", *Werk*, Winterthur, vol. 47, Oktober, 1960, pp. 367-374
Fingesten, Peter. "Spirituality, mysticism and non-objective art", *Art Journal*, New York, vol. 21, Herbst, 1961, pp. 2-6

WÜRDIGUNGEN IN BÜCHERN, KATALOGEN ETC. In chronologischer Ordnung.

Blavatsky, H. B. *The Key to Theosophy*, London, Theosophical Society, 1898
Wolf, Georg J. *Kunst und Künstler in München*, Strassburg, Heitz, 1908
Marc, Franz. "Die neue Malerei", *Pan*, Berlin, 1912
Larionov, Michel; Goncharova, Nathalie. *Luchism*, Moskau, 1913
Eddy, Arthur J. *Cubists and Post-Impressionism*, Chicago, McClurg, 1914
Walden, Herwarth. "Einblick in Kunst: Expressionismus, Futurismus, Kubismus" *Der Sturm*, Berlin, 1917
Sydow, Eckart von. *Die Deutsche Expressionistische Kultur und Malerei*, Berlin, Furche, 1920
Umanskij, Konstantin. *Neue Kunst in Russland, 1914-1919*, Potsdam, Kiepenheuer, 1920
Société Anonyme, Inc. (Museum of Modern Art), *Report 1920-1921*, New York, The Association, 1921
Dreier, Katherine S. *Western Art and the New Era*, New York, Brentano's, 1923
Hildebrandt, Hans. *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Athenaion, 1924
Lozowick, Louis. *Modern Russian Art*, New York, Société Anonyme, 1925
Dreier, Katherine S. *Modern Art*, New York, Société Anonyme, 1926
Malewitsch, Kasimir. *Die gegenstandslose Welt*, München, Langen, 1927
Barr, Alfred H., Jr. *Cubism and Abstract Art*, New York, Museum of Modern Art, 1936, pp. 11-19, 64-70, 120-128, 153-160, 212
Thoene, Peter. *Modern German Art*, Harmondsworth, England, Penguin, 1938
Samuel, Richard; Thomas, R. Hinton. *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre*, Cambridge, Heffer, 1939
Bill, Max. "Von der abstrakten zur konkreten Malerei im XX. Jahrhundert", *Pro Arte et Libris*, Genf, Juli-August, 1943
Moholy-Nagy, László. *Vision in Motion*, Chicago, Theobald, 1947
Arp, Hans (Jean). *Onze Peintres Vus par Arp*, Zürich, Girsberger, 1949, pp. 12-15
Winkler, Walter. *Psychologie der modernen Kunst*, Tübingen, Alma Mater Verlag, 1949
Grote, Ludwig. *Deutsche Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert*, München, Prestel, 1953
Haftmann, Werner. *Malerei im 20. Jahrhundert*, München, Prestel, 1954-55 (New York, Praeger, 1960)
Myers, Bernard S. *The German Expressionists*, New York, Praeger, 1957 (London, Thames & Hudson, 1957; Köln, DuMont Schauberg, 1957)
Selz, Peter H. *German Expressionist Painting*, Berkeley, University of California Press, 1957

PHOTOS: *Alle Photographien, ausser den nachfolgend genannten, stammen von Robert E. Mates:*
Grete Eckert: Nos. 5, 6, 10, 14, 19, 22, 23, 25, 27, 34, 36.
A. Frequin: No. 20.
John D. Schiff: No. 2.
The Art Institute of Chicago: No. 30.
Gemeente Museum, Den Haag: No. 44.
The Museum of Modern Art, New York: No. 11.
Galerie Maeght, Paris: Nos. 21, 26, 37, 50, 51, 70; Watercolor No. 1

FARBTAFELN: *Die Farbclichés wurden zur Verfügung gestellt von:*
The Museum of Modern Art, New York: Nos. 39, 40.
Harry N. Abrams, Inc.: Nos. 16, 57, 86.
Marlborough Fine Art, Ltd., London: No. 66.
Städtische Galerie, München: No. 18.
University of California Press: No.28.

Improvisation 10, 1910

ART GALLERY
MILL

NACHTRAG AUS SCHWEIZER PRIVATBESITZ

90. RITTER GEORG. 1910. Öl auf Leinwand, 195 × 105.
Signiert u.r. «Kandinsky 1910».
Prof. Dr. W. Löffler, Zürich.

91. LANDSCHAFT MIT GRÜNEM HAUS, NR. 79. 1909. Öl auf Karton, 68 × 95.
Signiert u.r. «Kandinsky 1909».
Leo Hofmann, Zürich.

92. IMPROVISATION 9, NR. 100. 1910. Öl auf Leinwand, 110 × 110.
Signiert u.r. «Kandinsky 1910».
Privatbesitz Zürich.

93. IMPROVISATION 10, NR. 101. 1910. Öl auf Leinwand, 120 × 140.
Signiert u.r. «Kandinsky 1910».
Sammlungen: Museum Hannover, Privatbesitz Winterthur.
Galerie E. Beyeler, Basel.

94. KOMPOSITION V, NR. 144. 1911. Öl auf Leinwand, 190 × 275.
Signiert u.l. «Kandinsky 1911».

95. IMPROVISATION 31 (Seeschlacht), NR. 164. 1913. Öl auf Leinwand, 140 × 120.
Unsigniert und undatiert.

96. SANFTER NACHDRUCK, NR. 549. 1931. Öl auf Holz, 100 × 100.
Signiert u.l. mit Monogramm «VK 31».
Sammlung: Prinzessin E. Zalstem-Zalessky, New York.
Galerie E. Beyeler, Basel.

Ritter Georg, 1910

BIBLIOGRAPHIE

Ergänzende Angaben von Madame Nina Kandinsky

VON KANDINSKY

Du spirituel dans l'art, Paris, Ed. de Beaune, 1951
Über das Geistige in der Kunst, Tokio, Bijutsu Shuppan-Sha, 1958
Het abstracte in de kunst, Utrecht, Het Spectrum, 1962
Punkt und Linie zu Fläche, Tokio, Bijutsu Shuppan-Sha, 1959
Point – ligne – surface, Paris, Ed. de Beaune, 1963
Essays über Kunst und Künstler, Tokio, Bijutsu Shuppan-Sha, 1962
Sguardi sul passato, Venedig, Ed. del Cavallino, 1962

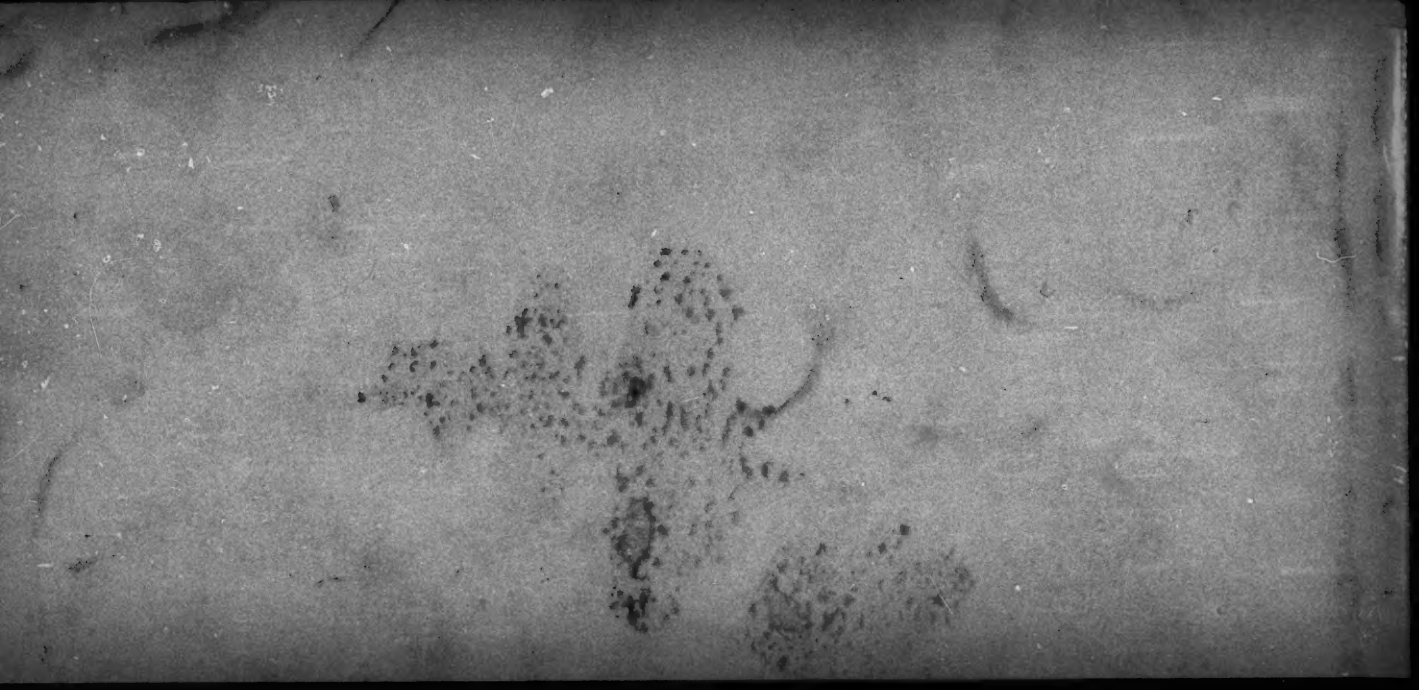
ÜBER KANDINSKY Monographien

Grohmann, Will, *Wassily Kandinsky*, Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1924
Grohmann, Will, (Junge Kunst 42) *Kandinsky*, Paris, Ed. Cahiers d'Art, 1930
Bertram, H., *Kandinsky*, Kopenhagen, Wivels, 1946
Debrunner, Hugo, *Wir entdecken Kandinsky*, Zürich, Origo, 1947
Bill, Max, *Wassily Kandinsky*, Basel, Holbein-Verlag, 1949
Grohmann, Will, *Farben und Klänge* (Aquarelle), Baden-Baden, W. Klein, 1955
Grohmann, Will, *Wassily Kandinsky, sein Leben und Werk*, Köln, DuMont Schauberg, 1958. 1959 erschienen Übersetzungen in Paris (Flammarion) und Mailand (Saggiatore)
Cassou, Jean, *Interférence* (aquarelles et gouaches), Paris, Delpire, 1960. Gleichzeitig erschienen bei DuMont Schauberg, Köln und bei Harry Abrams, New York
Brion, Marcel, *Kandinsky*, Paris, Ed. Samo, 1960
Volboudt, Pierre, *Kandinsky de 1896–1921*, Paris, Hazan, 1963
Volboudt, Pierre, *Kandinsky de 1922–1944*, Paris, Hazan, 1963
Ziedl, Peter Anselm, *Kleine Welten*, Stuttgart, Ph. Reclam, 1962
Estienne, Charles, *Kandinsky*, Paris, Ed. de Beaune, 1950
Sélection 14. Antwerpen 1933. Kandinsky-Nummer mit Zeichnungs- und Graphikkatalog unter Mitwirkung von W. Grohmann, F. Morlion, G. Marlier, Ch. Zervos, W. Baumeister, M. Seuphor, A. Sartoris, J. W. E. Buys, Diego Rivera, A. de Ridder, E. L. Cary und G. E. Scheyer
Solier, René de, *Kandinsky*, Paris, Existences, 1946

ARTIKEL

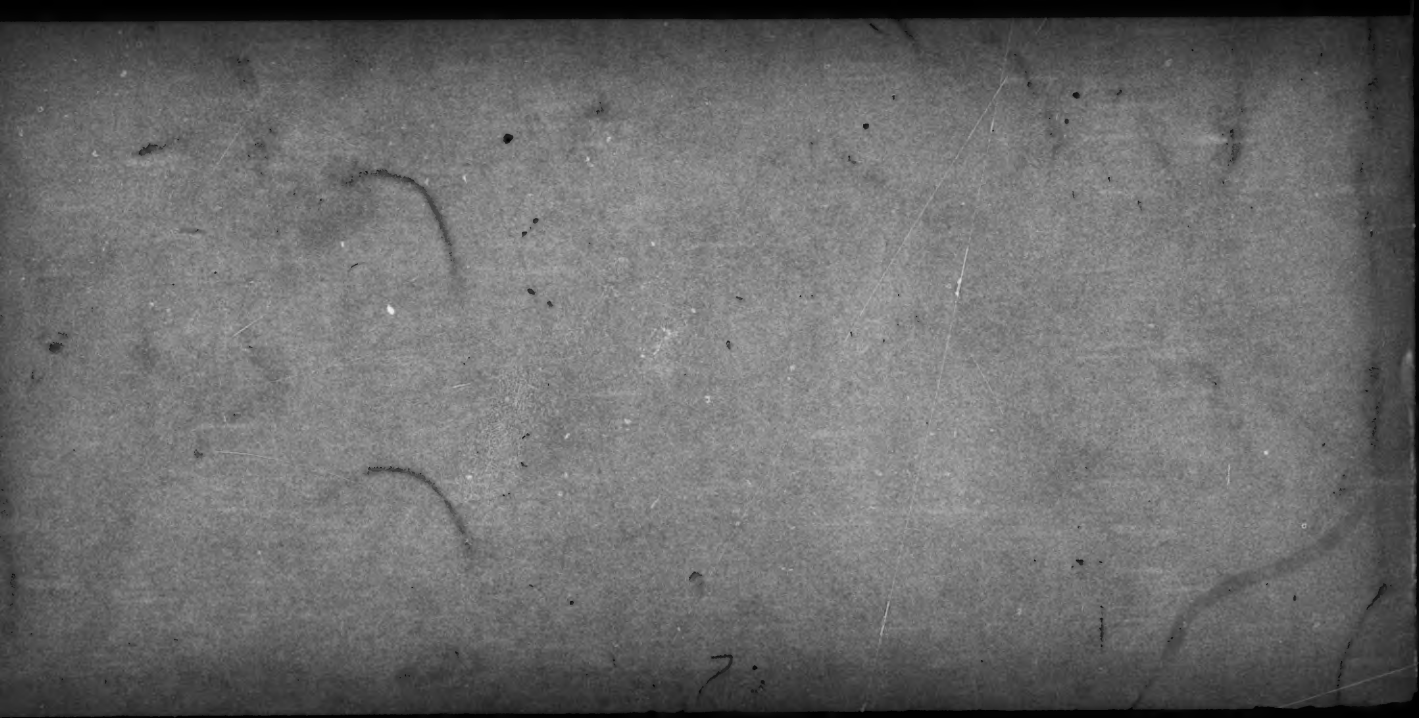
Klee, Paul, «Fannina Halle und Katherine Dreier, Hommage à Kandinsky», *Katalog der Jubiläumsausstellung*, Dresden 1926
Arland, Marcel, Vorwort im *Katalog René Drouin*, Paris, 1947
Roché, Henri-Pierre, «Souvenirs de Kandinsky», *Katalog René Drouin*, Paris, 1949
Prampolini, E., «Kandinsky Giotto del XX secolo», *Forma 2, Omaggio a Kandinsky*, Age d'Or, Rom, 1950
Dorazio, Piero, «Secondo la forma». *Forma 2, Omaggio a Kandinsky*, Age d'Or, Rom, 1950
Brion, Marcel, «Le tournant spirituel». *Derrière le Miroir, Katalog Kandinsky-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris, 1955
Giedion-Welcker, Carola, «Kandinsky». *Derrière le Miroir, Katalog Kandinsky-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris 1955
Cassou, Jean, «La musique de Kandinsky». *Derrière le Miroir, Katalog Kandinsky-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris 1957
Volboudt, Pierre, «Prestige et reflet d'une création». *Derrière le Miroir, Katalog Kandinsky-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris, 1957
Chastel, André, «Kandinsky, ou le vœu intérieur». *Derrière le Miroir*, Aimé Maeght, Paris 1960
Volboudt, Pierre, «Le Cavalier Bleu et son destin», *Derrière le Miroir, Katalog Blaue Reiter-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris 1962
Grohmann, Will, «Cinquante ans après». *Derrière le Miroir, Katalog Blaue Reiter-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris, 1962
Stuckenschmidt, H. H., «Kandinsky et Schoenberg». *Derrière le Miroir, Katalog Blaue Reiter-Ausstellung*, Aimé Maeght, Paris, 1962
Giedion-Welcker, Carola, «Le cinquantenaire du Blaue Reiter», *Aujourd'hui 39, 1962*, p. 37
Volboudt, Pierre, «Kandinsky», *Katalog Zeichnungsausstellung*, Galerie Claude Bernard, Paris 1963

Ein Oeuvre-Katalog der Kandinsky-Zeichnungen von Pierre Volboudt ist in Vorbereitung bei DuMont Schauberg, Köln. Dieses Buch erscheint in französischer, deutscher, englischer und italienischer Sprache.



THE SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM, NEW YORK

MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, PARIS

GEMEENTEMUSEUM, DEN HAAG

KUNSTHALLE, BASEL